

LAS VISTAS DE LOS PUERTOS DE FRANCIA, ESPAÑA Y PORTUGAL

PEDRO NAVASCUÉS PALACIO

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Echaos a la mar, y hablad de los piratas, corsarios, contrabandistas, guarda costas, presas en la mar, salida y entrada en los puertos neutrales, cuarentena de los navios procedentes del Levante, pesca del bacalao, de los arenques, del coral; comercio activo, pasivo, mutuo, interno, externo, ilícito, asiento de negros, saludos de los navios entre sí, y a los puertos de mar.

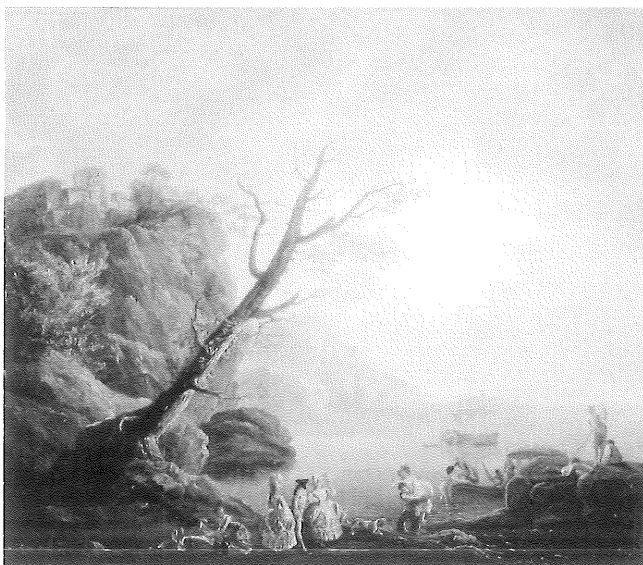
CADALSO, *Los eruditos a la violeta*, 1781

EN UNA NOTICIA PUBLICADA EN LA *GACETA DE MADRID* Y FECHADA EN PARÍS el 24 de noviembre de 1788, se dice que en aquella capital se había abierto una suscripción «intitulada *Colección de vistas de los puertos de España y Portugal*, en continuación de las de Francia» pintadas por Alexandre-Jean Noël y grabadas por Alix¹. En realidad, el corresponsal de nuestra *Gaceta* en París se hacía eco de la misma noticia recogida tres días antes por la *Gazette de France*, acerca de la venta al público por doce libras cada una de las dos primeras estampas que componían esta serie que se iniciaba con las «Vues des ports de Lisbonne & Cadix par M. Allix, rue de Foin, au coin de celle de la Harpe»², calles ambas con honda tradición de impresores y libreros en el barrio de la Sorbona de París.

Este dato podría servir de punto de partida para aproximarnos al complejo asunto de las *vistas de puertos españoles* que, efectivamente, como señalan todos cuantos han escrito sobre la obra de nuestro modesto pintor Mariano Sánchez (1740-1822), tiene su principal referencia en el encargo que, en 1753, hizo Luis XV al pintor francés Joseph Vernet (1714-1789). Sin embargo, la relación de Mariano Sánchez con Vernet no sólo es discutible sino que no favorece en absoluto a nuestro pintor y lo empequeñece. Por un lado no fueron las pinturas sino, en todo caso, su reducción a la estampa lo que pudo llegar a conocer Mariano Sánchez, y desde el punto de vista pictórico es injusto establecer un parangón entre ambos pues la mera comparación entre las obras de uno y otro resulta fuera de lugar. A la vez se suele olvidar el alcance de la malograda y coetánea obra citada de Noël, discípulo de Vernet, sobre los puertos de España y Portugal, y por otro lado, al hablar de los puertos de Francia y de Vernet, se omite la existencia de la obra grabada por Nicolás María Ozanne (1728-1811), «Ingeniero de Marina y pensionado de Su Majestad», quien desde 1776 trabajaba, ahora por encargo de Luis XVI, en una nueva *Colección de Puertos de Francia*, al tiempo que se iban estampando y difundiendo las vistas de Vernet. De la obra formidable de Ozanne, que también dio a la estampa un par de vistas del puerto de Cádiz, se daba periódicamente no-

¹ *Gaceta de Madrid*, 9 de diciembre de 1788, n.º 99, p. 801.

² *Gazette de France*, 21 de noviembre de 1788, n.º 94, p. 421.



LUIS PARET Y ALCÁZAR. VISTA DE PORTUGALETE. Museo Cerralbo, Madrid. Ministerio de Cultura.

ticia en la *Gazette de France*, y de allí pasaba a la *Gaceta de Madrid*³, cuyas entregas culminarían en 1791.

Eran los mismos años en que Mariano Sánchez cumplía su real encargo de pintar las vistas de los puertos de España y Luis Paret pintaba las *Vistas de los Puertos del Océano*⁴, también por real mandato (1785), de las que



VISTA DE BERMEO. Tapa de mesa realizada por el REAL LABORATORIO DE PIEDRAS DURAS DEL BUEN RETIRO a partir de una pintura de LUIS PARET. Museo Nacional del Prado, Madrid

algunas pasaron a formar parte del mobiliario del Palacio Real en mármol: una tapa de mesa como la que hoy exhibe el Museo del Prado, labrada por el Real Laboratorio de Piedras Duras del Buen Retiro, que reproduce una *Vista de Bermeo* con gran exactitud, precisión topográfica que resulta más diluida en lienzos como la *Vista de Portugalete* del Museo Cerralbo⁵.

Era el mismo tiempo en que Carlos III encargaba a Pedro Grolliez en 1782 otra serie de *Vistas de los puertos de mar de España*, que las dibujó «por el natural», es decir, *in situ*. De las treinta y tres vistas que llegaron a componer esta serie cuya génesis desconocemos en detalle hasta el momento, seis pasaron a la estampa entre 1785 y 1819, ejecutándolas diferentes grabadores en la Real Calcografía de Madrid⁶, como la *Vista de Cádiz* grabada por Tomás López Enguídanos; las tres vistas de *La Carraca* grabadas por Joaquín Pro, Joaquín Fabregat y Simón Brieva, respectivamente; la *Vista de Sevilla*⁷ y la *Vista de Luarca* (Asturias)⁸, ambas por Mariani.

La estampación de las tres vistas de *La Carraca* fue anunciada en el *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, en 1785, recogiendo algunas interesantes noticias además de recalcar que Pedro Grolliez las había «dibujado por el natural» y que todas «manifiestan mucha exactitud en el dibujo y delicadeza en el buril». La noticia añadía que se habían «grabado para ver si son del agrado del Público... pues en tal caso se publicarán sucesivamente las vistas de los principales Puertos de España», vendiéndose en el despacho de la *Gaceta de Madrid* a «6 reales cada una»⁹.

³ Por ejemplo: *Gaceta de Madrid*, 16 de julio de 1776, n.º 29, p. 245: «Mr. Ozanne, Ingeniero de Marina presentó al Rey los Planos de los Puertos de Ruan y Dieppe»; *Gaceta de Madrid*, 1 de abril de 1777, n.º 13, p. 119: «El Ingeniero de Marina Ozanne encargado de dibujar planos y vistas de los Puertos del reino para formar una colección completa presenta a S.M. los de Tolón»; etc.

⁴ Paret 1996; MORALES 1997.

⁵ NAVASCUÉS y CONDE 1998, pp. 102-104.

⁶ CARRETE ET ALT. 1987. Nueva edición del *Catálogo General de la Calcografía Nacional* en 2004.

⁷ PEDRO GROLLIEZ, *Vista de Sevilla*, grabada por MARIANI, 1785, 570 x 760 mm. Cobre; aguafuerte y buril, talla dulce. Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

⁸ GONZÁLEZ SANTOS 2004, p. 388, nota 7.

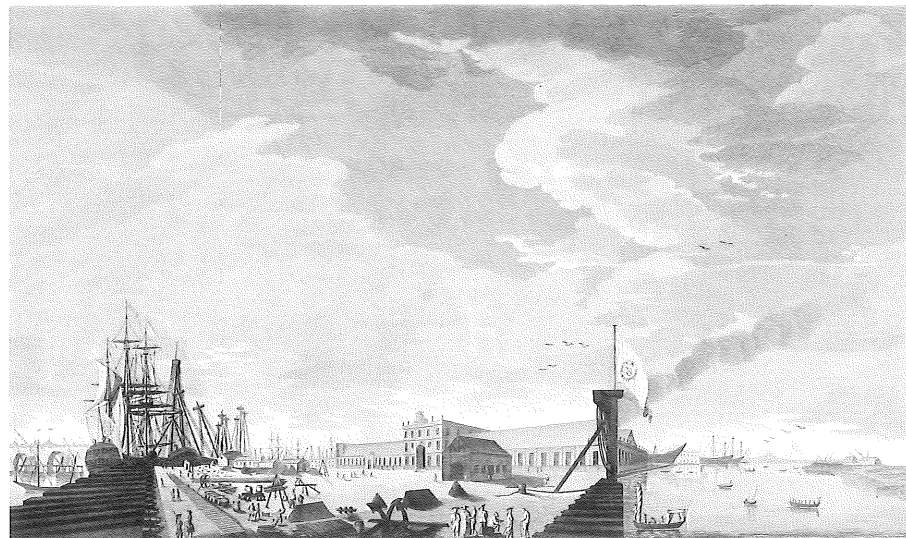
⁹ *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, septiembre de 1785, n.º XXI, t. VI, Imprenta Real, p. 60.

Es decir, un cruce de encargos reales coincidentes en el tiempo y en el objeto verdaderamente sorprendente, sin olvidar el que también recibió Antonio Carnicero sobre las vistas valencianas de las que el Museo del Prado conserva la *Vista de la Albufera de Valencia*¹⁰. En ellos se percibe en unos casos y documentalmente la mano de Floridablanca y en otros sencillamente su inercia desde su caída en desgracia en 1792. Unos y otros proyectos todos sin concluir, aunque el que llegara más lejos fuera el del poco apreciado ayer y hoy Mariano Sánchez, protegido por el príncipe Carlos Antonio de Borbón y futuro rey con el nombre de Carlos IV (1788). En mi opinión, fue el gran olvidado en la excelente exposición sobre *Carlos IV. Mecenas y coleccionista*¹¹, pues Mariano Sánchez fue el pintor más largamente sostenido por el Príncipe de Asturias y después rey al alcanzar el trono, al margen de que nuestro artista conociera todo tipo de tropiezos y de que su sueldo fuera siempre inferior al que percibían sus colegas como pintores del entorno real.

No obstante, levantó más de un centenar de vistas de puertos, arsenales, costas, ciudades y puentes de España que representan un conjunto más que estimable si no por su calidad artística, que la tiene a su modo, sí como colección de imágenes tomadas *in situ*, del natural, de tal modo que representan un testimonio visual histórico de primer orden, utilizando métodos como el de la cámara oscura que daban a su pintura no sólo seguridad y disciplina perspectiva, sino veracidad a las vistas, primero con una compleja toma de datos sobre el propio terreno, y luego en el taller con la exigencia de un miniaturista que fue su verdadera y más honda especialidad. Algunas de las obras recogidas en sus lienzos ya no existen, otras se han transformado y, en general, el paisaje ha conocido un deterioro tal que en su detalle es hoy difícilmente reconocible, todo lo cual acrecienta el valor de estas telas sobre su propia calidad artística.

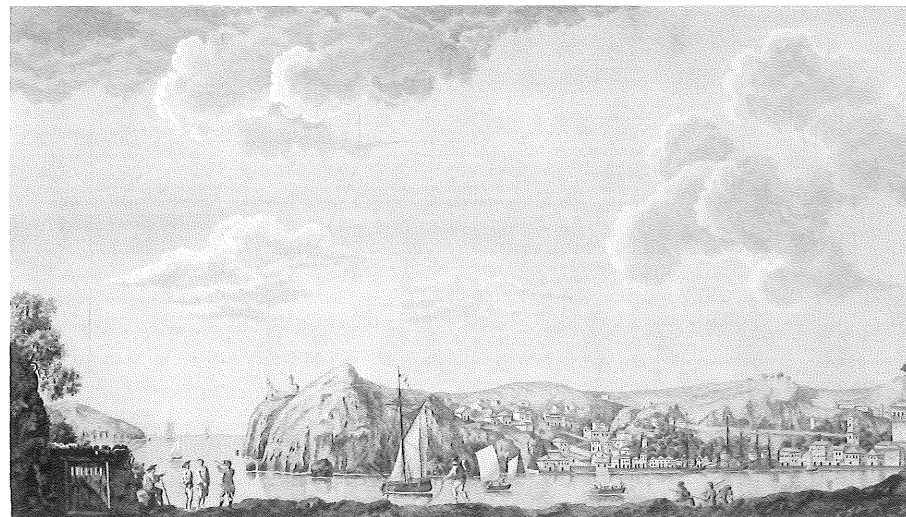
¹⁰ ANTONIO CARNICERO MANCIO, *Vista de la albufera de Valencia*, Museo Nacional del Prado. Óleo sobre lienzo, 64 x 85 cm, firmado, ca. 1783 [P640]. MARTÍNEZ IBÁÑEZ 1990.

¹¹ *Carlos IV* 2009. En este catálogo se cita a Mariano Sánchez superficialmente y sólo la ficha explicativa de la vista de Málaga desde el mediodía, pintada por Mariano Sánchez y comentada por José Manuel de la Mano (pp. 240-241), da noticias de interés, especialmente la desconocida referente al pintor francés Noël, sobre el que aportamos más adelante datos nuevos.



PEDRO GROLLIEZ dibujante / JOAQUÍN PRO grabador. VISTA PRIMERA DE LA CARRACA, 1785. Vistas de los puertos de mar de España. Biblioteca Nacional de España

Finalmente, no estaría de más recordar que todo este interés por las vistas de puertos y costas va más allá de la simple moda de las *vedute* y de las «marinas» en Europa, así como de la pintura de costumbres con escenas de tono popular en un paisaje idílico tan propia del siglo XVIII, pues viene a coincidir con el esfuerzo que se hacía en aquellos mismos



PEDRO GROLLIEZ dibujante / VICENTE MARIANI grabador. VISTA DE LUARCA, 1797. Vistas de los puertos de mar de España



CLAUDE-JOSEPH VERNET. PREMIERE VUE DU PORT DE BORDEAUX: PRISE DU CÔTÉ DES SALINIÈRES, 1758

años por el conocimiento científico de nuestras costas y que culmina con la obra de Tofiño, especialmente con su *Derrotero de las costas de España*¹² y el inmediato *Atlas marítimo de España* (1789). En cierto modo puede decirse que las vistas de Sánchez representan la mirada artística sobre un territorio que por entonces observaba científicamente el capitán de navío Vicente Tofiño de San Miguel, director de la Academia de Guardia Marinas de Cádiz y, por Real Orden de 27 de junio de 1783, director de la Comisión Hidrográfica de las Costas de España para fijar su derrotero¹³.

Para cerrar el cuadro general cabe añadir que aquella mirada que hemos denominado «artística» y «científica» es, a la vez, la mirada amable y pacífica sobre un mar que, en este tiempo, fue escenario de un sin fin de batallas navales entre Francia, Inglaterra y España, en interminables alianzas con otros países terceros, por intereses estratégicos y comerciales que tienen como telón de fondo el disperso mundo colonial. Sin embargo, el poder naval de España empezó a declinar presagiando la derrota de Trafalgar (1805), derrota que también lo fue de la Marina francesa, y que Alexandre de Laborde (1773-1842) describió así: «la Marina, que a la muerte de Carlos III contaba con sesenta barcos de guerra, cuarenta fragatas,

otros cien navíos más pequeños y cuarenta chalupas cañoneras, se ha reducido a cuarenta y cuatro barcos, y el número de fragatas y de otras embarcaciones ha disminuido en la misma proporción; los arsenales antaño bien abastecidos, están hoy vacíos; el valor y la preparación de los marinos de la Península en otro tiempo de gran reputación, ahora los mares ignoran el pabellón español...»¹⁴. Laborde, buen conocedor de España, publicó su *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* en unas fechas muy delicadas, entre 1806 y 1820, coincidiendo con la Guerra de Independencia, cuando aún vivía Mariano Sánchez, y sus grabados jugaron también un papel capital en el panorama de las *vistas de los puertos españoles*, invitando a hacer una lectura comprometida desde el punto de vista estratégico y militar.

Ahora separaremos los proyectos arriba mencionados que afectan a España y que quedaron sin concluir, como tampoco se concluyó el proyecto inicial de Vernet para la Francia de Luis XV, si bien lo importante es medir el esfuerzo hecho por visualizar, fijar y transmitir esta imagen costera que parece deberse a la necesidad inaplazable de conocer nuestro entorno marítimo, tanto en su aspecto físico como en el de sus coordenadas para hacer más segura la navegación. Es, en definitiva, un paso más en la dirección que en su día emprendieron, entre otros, Hoefnagel¹⁵, Wyngaerde¹⁶, Pedro Teixeira¹⁷ y Leonardo di Ferrari¹⁸ al dibujar nuestros puertos y costas como preámbulo al creciente interés científico por los estudios hidrográficos que tendrán lugar en el siglo XVIII en toda Europa, tanto que podemos considerarlos como un conocimiento típicamente ilustrado y que, como tal, recoge cuidadosamente

¹² TOFIÑO 1787.

¹³ ABASCAL y CEBRIÁN 2010, pp. 53-54.

¹⁴ LABORDE 1806-1820, t. II, 2ª parte, p. XC.

¹⁵ BRAUN 1572-1618. Las ciudades españolas del *Civitates Orbis Terrarum* se recogen en los vols. I, II, IV y V. Existe una nueva edición a cargo de S. FÜSSEL con el título de *Cities of the World*, Taschen, 2008, reimpresión en 2011.

¹⁶ KAGAN 1986.

¹⁷ PEREDA y MARÍAS 2009.

¹⁸ SÁNCHEZ, TESTÓN, SÁNCHEZ 2004.

la *Enciclopedia* de D'Alembert, personal autor de la redacción allí del término «Hydrographie»¹⁹.

LOS PUERTOS DE JOSEPH VERNET Y ESPAÑA

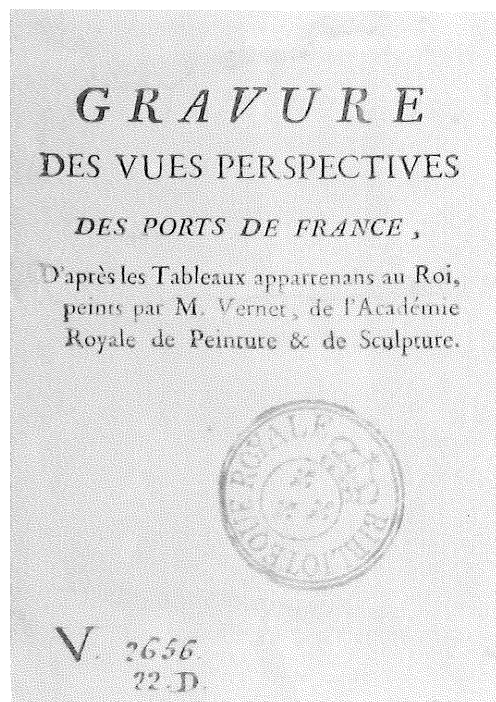
Comencemos con una primera referencia a Claude-Joseph Vernet que, como es sabido, empezó a pintar en 1753 las vistas de los *Puertos de Francia* por encargo real y a propuesta del marqués de Marigny, llegando a concluir quince lienzos que formaron parte de la posterior colección del Louvre, de la que trece lienzos se exhiben hoy en el Museo Nacional de la Marina de París, donde se puede admirar su belleza y tamaño²⁰, pues se trata de unas verdaderas vistas en sí mismas, no sólo por lo que representan, sino por su tamaño y enfoque, donde el mundo portuario, entre la naturaleza y la ciudad, hace de bisagra viva con sus gentes, labores, barcos y pertrechos, en unos lienzos que miden un metro sesenta y cinco centímetros de alto por dos metros sesenta y tres centímetros de ancho. Algo verdaderamente espectacular cuando además se analiza su calidad artística, todo lo cual empequeñece a nuestro Mariano Sánchez cuando indebidamente se le hace deudor o seguidor de Vernet. La presentación a Luis XV de las primeras *Vues des ports de Mer de France* fueron un verdadero acontecimiento y así lo recogió la *Gazette de France*, e inmediatamente nuestra *Gaceta de Madrid* lo dio a conocer en la Corte española del siguiente modo: «París, 30 de agosto de 1755... El Marqués de Marigny, Director Ge-

¹⁹ «HYDROGRAPHIE: C'est cette partie de la Géographie qui considère la mer, en tant qu'elle est navigable. L'*Hydrographie* enseigne à construire des cartes marines, & à connoître les différentes parties de la mer. Elle en marque les marées, les courans, les baies, les golfes, &c. comme aussi les rochers, les bancs de sable, les écueils, les promontoires, les havres, les distances qu'il y a d'un port à un autre, & généralement tout ce qu'il y a de remarquable... L'*Hydrographie* comprend l'art de faire les cartes marines, la manière de s'en servir, & généralement toutes les connoissances mathématiques nécessaires pour voyager sur mer le plus promptement & le plus sûrement qu'il est possible...» (L'*Encyclopédie*, t. VIII, Paris, Briasson, David l'ainé, Le Breton, Durand, 1766, p. 373).

²⁰ ALLIOT-DUCHÊNE ET AL. 2012.

²¹ *Gaceta de Madrid*, 16 de septiembre de 1755, n.º 37, p. 295.

²² Diderot fue un admirador sin reservas del Vernet pintor hasta el punto de escribir el célebre capítulo «Vernet» en el *Salon de 1767* (pp. 52-120), que dio lugar a lo que se conoce como «Promenade Vernet». Este interesante texto, que pudiera tener concomitancias con cosas vistas por Mariano Sánchez, salvando la distancia natural que separa a Vernet de nuestro pintor, se reproduce en *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n.º 2, 1987, pp. 77-122. Comentado en un contexto más amplio y no estrictamente pictórico, vid. CHOUILLET 1987. Diderot, sin embargo, tuvo palabras duras para los grabadores que tradujeron las pinturas de Vernet, como Cochin y especialmente Le Bas. Vid. DIDEROT 1795, p. 401.



GRAVURE DES VUES PERSPECTIVES DES PORTS DE FRANCE, D'APRÈS LES TABLEAUX APPARTENANS AU ROI, PEINTS PAR M. VERNET DE L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE & DE SCULPTURE, 1758

neral de los Palacios, Jardines, Artes, y Manufacturas del Rey, presentó el 23 a S.M. quatro pinturas del señor Vernet, Pintor de Marina del Rey, y uno de los Miembros de la Academia Real de Pintura, y Escultura más distinguido. Estos Quadros hacen el principio de la Colección, que de orden de S.M. debe pintar de todos los Puertos del Reyno. El primero representa la vista interior del Puerto de Marsella... El Rey examinó por mucho espacio estas obras, y dio al Autor señales públicas de su satisfacción»²¹.

El hecho es que estos lienzos, periódicamente presentados luego en los Salones del Louvre para hacerlos temporalmente públicos, pertenecían al particular disfrute de Luis XV. Pero el marqués de Marigny, dado el alcance artístico y político de la empresa, quiso propagar a través del grabado la idea inicial de este encargo, esto es, la grandeza de la monarquía francesa y de su potencia naval. Para ello buscó a los artistas que mejor podían acometer la nada fácil tarea de trasladar los grandes lienzos de Vernet, con sus matices lumínicos y cromáticos, a las posibilidades lineales de la estampa y cuyo resultado a cargo de dos excelentes grabadores siempre criticó con dureza Diderot²². Estos fueron dos artistas del entorno real, y



VERNET / COCHIN / LE BAS. L'ENTRÉE DU PORT DE MARSEILLE, 1760. *Les Ports de France*

por lo tanto del ámbito estrechamente dirigido por Marigny, quienes con Vernet expusieron en el Salón del Louvre de 1755. Se trata de «M. Cochin²³, Graveur du Roi, & Garde des Dessains de son cabinet; & M. Le Bas, Graveur du cabinet du Roi, et de son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince Palatin Duc des Deux Ponts; tous deux de l'Academie Royal de Peinture & de Sculpture»²⁴. Estos datos se anunciaron en un interesante folleto anónimo que daba la información básica para acceder mediante suscripción a la colección de las estampas de los *Puertos de Francia*, fijando su tamaño, precio, calendario de salida, propósito de entregas y características de la colección. Asimismo, se anunciaban ya para finales del año 1759 las cuatro primeras estampas que reproducirían los cuatro primeros lienzos de Vernet que figuraron en el citado Salón de 1755²⁵, es decir, comenzando por la serie de puertos del Mediterráneo como el de Marsella. No obstante, estas primeras estampas datan de 1760. Las suscripciones se harían a través del pintor Chardin, Tesorero de la Real Academia de Pintura, y de los propios grabadores Cochin, en las Galerías del Louvre, y Le Bas, en la mencionada calle de la Harpe. Las siguientes estampas las constituirían otros puertos mediterráneos como Toulon, Antibes en Provenza y

Cette (Sète) en Languedoc²⁶, que fueron los puertos presentados por Vernet en el Salón de 1757 y estampados en 1762. La tercera serie se estampó en 1764 con las cuatro vistas de los puertos de Burdeos y Bayona pintadas desde 1758 hasta 1761, una por año. Las dos últimas vistas en grabarse fueron las de los puertos de La Rochelle y Rochefort, pintadas en 1762, estampadas en 1767, y ásperamente criticadas por Diderot, que las consideraba «gravures mediocres faites en commun pardessus jambe par deux hábiles gens dont l'un aime trop l'argent et l'autre trop le plaisir»²⁷. Todavía, en 1793, se seguían exponiendo las estampas de puertos de Vernet-Cochin en el Salón parisino, siendo las dos últimas en estamparse las de la ciudad y puerto de Rouen, nunca pintados por Vernet y que tantos quebraderos de cabeza le dieron en su día a Cochin, quien ya había fallecido en 1790²⁸.

Resumiendo lo acontecido entre las pinturas de Vernet y los dibujos de Cochin grabados por Le Bas recordaremos que en 1756 Marigny se propuso grabar la serie de *Puertos de Francia* que Vernet pintaría entre 1753 y 1765, pero en 1758 sólo había concluido la tercera parte del encargo, por lo que dibujante y grabadores siempre estuvieron a la espera de la conclusión de los lienzos, que nunca pasaron de quince y que deberían haber continuado hasta completar las veinticuatro vistas acordadas, amén del puerto de Dieppe que no formaba parte del encargo real pero que Vernet llegó a pintar y exponer en el Salón de 1765, provocando de nuevo la admiración de Diderot y, en general, de la crítica, pues como recordaba el *Mercure de France* este lienzo «ne cède en rien aux autres du même genre qu'on a vus

²³ Huelga decir que la relación de Marigny con Cochin venía de tiempo atrás, al menos desde que la marquesa de Pompadour pidió a Charles-Nicolas Cochin que acompañara a su hermano Abel Poisson, futuro marqués de Marigny, en el largo viaje por Italia que hicieron entre 1749 y 1751, acompañados a su vez por el arquitecto Soufflot y el crítico abate Leblanc. Aquel viaje fue decisivo no sólo para la formación de sus protagonistas sino para la historia del arte francés.

²⁴ *Gravure des vues perspectives des ports de France, d'après les Tableaux appartenans au Roi, peints par M. Vernet de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture*, [1758], p. 5.

²⁵ *Explication* 1755, pp. 21-22.

²⁶ *Explication* 1757, pp. 16-17.

²⁷ Citado con otras críticas semejantes en PORTALIS y BERÁLDI 1880, t. I, p. 531.

²⁸ Las dos vistas de Rouen figuraron con los números 818 y 819 en el Salón de 1793 con el siguiente texto: «Ces deux estampes sont les n^{os} 17 et 18 de la Collection des *Ports de Mer de France* d'après Vernet, et se trouvent chez Bazan, rue Serpente, n^o 14». Vid. ROUX 1940, t. IV, p. 458.

précédemment, & dont la gravure a déjà multiplié une partie des beaux effets»²⁹. Muchos años más tarde, tras la Revolución Francesa, la Asamblea Constituyente encargó a Jean-François Hue, discípulo de Vernet –que había fallecido en 1789–, los puertos de Bretaña que aún faltaban en la serie, como el de Brest (1793), con un total de seis lienzos. El encargo data de 1791 y por esta vía «las vistas de Vernet» llegaron a ser coetáneas de las de Mariano Sánchez, quien siempre se movió en una línea muy distinta a la de Vernet-Hue, que fueron grandes pintores de marinas, mientras que el artista valenciano trabajó con una escala y objetivo ciertamente más modestos. También Mariano Sánchez pudo tener un continuador de sus *Vistas* en los pintores Antonio Carnicero y, más tarde, en Ramón Beltrán.

Si se ha insistido en las pinturas de Vernet y dibujos de Cochin grabados por Le Bas es porque resulta crucial conocer el telón de fondo de toda esta moda de las vistas de los puertos, sus temas, sus fechas y las circunstancias nada fáciles de seguir, ya que el alcance, número y difusión de las tiradas es un terreno muy resbaladizo del que no constan datos fehacientes para conocer su posible influencia en otros pintores, como nuestro Luis Paret y Alcázar que, en 1787, entre sus pertenencias tenía «15 vistas de los Puertos de Francia en estampas, separadas»³⁰, entre otros muchos grabados. La pregunta inmediata es si Paret, que por entonces ya había recibido la «comisión del Sr. Rey D. Carlos III para pasar con 15 mil reales a los Puertos del Océano para trazar planos y vistas de ellos»³¹, tenía ante sí los *Puertos de Francia* de Cochin grabados, precisamente las quince estampas que se habían hecho, incluyendo la vista del Puerto de Dieppe.

²⁹ *Mercure de France*, octubre 1765, p. 155.

³⁰ Este interesante dato y los que le acompañan procedentes del Archivo General de Simancas (Secretaría de Hacienda, 1787) los dio a conocer por vez primera Enrique Pardo Canalis (PARDO 1965).

³¹ Carta de la Academia de Bellas Artes de San Fernando al marqués de Casa Irujo (26 de enero de 1819) cit. por DELGADO 1957, p. 319.

³² RETANA 1996. Para el autor de este interesante trabajo las estampas de Cochin bien pudieron ser llevadas a México por Carlos Francisco de Croix, nacido en Lille (Francia), marqués de Croix y virrey de Nueva España desde 1766 a 1771, quien introdujo en México usos y modas francesas en muchos ámbitos, y para quien pudo trabajar Morlete en aquellas fechas. Por lo que he llegado a saber esta colección maltesa se ha deshecho, pues, en 2007, el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA) adquirió seis lienzos de esta serie de los *Puertos de Francia* pintados por Morlete.



VERNET / COCHIN / LE BAS. LE PORT VIEUX DE TOULON, 1762. *Les Ports de France*

En ese caso sería una valiosa colección completa que, sin duda, le servirían de referencia para los puertos del Cantábrico pintados por él.

Tampoco cabe descartar la posibilidad de que aquellas estampas que poseía Paret correspondieran en parte a las vistas de Ozanne, por entonces ya en venta y muy difundidas. Es decir, las vistas de los puertos franceses, por uno u otro camino, Vernet u Ozanne, llegaron a difundirse y conocerse entre nosotros, y no sólo en el ámbito peninsular sino en la América española. Baste citar el caso del pintor mexicano Juan Patricio Morlete (1713-1781), autor de una copia de los primeros doce *Puertos de Francia* de Vernet en 1769, esto es, en unas fechas rigurosamente contemporáneas a la estampación de las vistas por Cochin y Le Bas. El tamaño de estos lienzos es menor que el de los originales de Vernet y están firmados y fechados en México entre 1769 y 1771, si bien se encontraban en 1964 en una colección particular en el palacio de San Antón de La Valeta (Malta). A los pies de las pinturas Morlete tradujo al español los textos en francés que figuran en los grabados, y para que no hubiera lugar a dudas añadió: «y sacado de la estampa de este [Vernet] por Juan Patricio Morlete Ruiz el año de 1769»³².

Antes de abandonar a Vernet recordemos que el futuro Carlos IV, siendo Príncipe de Asturias, le encargó en 1781 una serie de seis lienzos de diferentes tamaños para incorporar a uno de los pequeños gabinetes de la Casita del Príncipe de El Escorial, el que actualmente conocemos como Sala de Bordados y que se llamó gabinete o sala Vernet hasta 1793 en que se desmontó³³. De la existencia de este gabinete dio Ponz noticia muy ligera en la edición de 1788 de su *Viage*, y al año siguiente Bourgoing publicaba en París su conocido *Nouveau voyage en Espagne* haciendo un comentario amplio sobre las pinturas de Vernet para la Casita del Príncipe, señalando los temas pintados y recordando además el obsequio hecho por Luis XVI años atrás (1781) al Príncipe de Asturias, de dos marinas de Vernet³⁴, lo que probablemente animó al futuro Carlos IV a encargarle los citados lienzos para componer la decoración del gabinete escurialense. Aquel obsequio no era desinteresado, a nuestro juicio, pues son los años en que Francia necesitaba el apoyo naval de España frente a Inglaterra y ese fue uno de los cometidos del embajador francés en Madrid, el conde de Montmorin (1745-1792), como no deja lugar a dudas la correspondencia con el ministro de asuntos exteriores francés de Luis XVI, Charles Gravier, conde de Vergennes (1717-1787)³⁵. La intervención de ambos diplomáticos en este encargo tampoco plantea dudas ya que por un lado Montmorin, en Madrid, trata el asunto de las pinturas con el príncipe Carlos Antonio de Borbón y, por otra parte, es Vergennes quien en París escribe a Vernet, tal y como el propio pintor francés anota en su *Livre de raison* el encargo: «Par une lettre de M. le comte de Vergennes du 12 de juin 1781 ou il me marque que M. le prince des Asturies qui a demandé que je luy fit six tableaux pour cabinet, m'accordé 40.000 liv. pour six tableaux et 18 mois de temps pour les faire...»³⁶, dando a continuación las medidas de cada uno de ellos e indicando incluso, ya que se trataba de paisajes, la altura del horizonte que era de un pie y siete pulgadas³⁷, es decir, línea de horizonte muy baja, defecto este que siempre se estimó como tal por todos. Pero la relación entre Vernet, Montmorin y Vergennes queda reforzada cuando el pintor anota en su *Journal* que habiendo decidido grabar su *Vue d'Avignon* (1757), perteneciente a la época de los *Puertos de Francia* pero de menor tamaño, encargó la estampa a Pierre Antoine Martini, cuyo grabado es también más pequeño que los de Cochin-Le Bas³⁸. Vernet anotó los destinatarios de aque-

lla vista con la que el pintor deseaba obsequiar a sus «protectores ilustres, amigos y parientes», y los dos primeros nombres que cita son los de Montmorin y Vergennes³⁹.

Pero todavía resulta más importante para nuestra hipótesis artístico-diplomática la anotación de Vernet sobre esta estampación cuyas primeras pruebas hizo llegar al Príncipe de Asturias don Carlos, a quien dedica el grabado, enviándole un total de veinticinco ejemplares, todo en el año de 1782⁴⁰, cuando Vergennes y Floridablanca, firmantes del Tratado de Aranjuez (1779), vigilan recelosos lo estipulado entre Francia y España dentro del renovado Tercer Pacto de Familia frente a Inglaterra; en 1782, cuando España recupera la isla de Menorca en poder británico desde el Tratado de Utrecht, salvo un breve periodo francés (1756-1763), y de cuyo hecho queda una vista del puerto debida a J.A. Reinhardt, ingeniero militar francés al servicio del ejército español, quien la titula *Vista y perspectiva del fuerte de San Phelipe, Mahón, tomado por los españoles el día 8 de febrero de 1782*⁴¹. Cinco años más tarde Mariano Sánchez pintaría en una de sus mejores vistas el *Puerto de Mahón* (Patrimonio Nacional, Palacio de la Almodaina) y en 1791 Mariano Salvador Maella nos dejaría tres lienzos sobre la toma de este castillo de San Felipe por las tropas españolas para el adorno de la escalera de la Casita del Príncipe, por encargo de Carlos IV,

³³ JORDÁN 2006, p. 30. Este autor hace una cumplida referencia al gabinete Vernet, a cuyas vicisitudes podemos añadir algunos datos más.

³⁴ BOURGOING 1789, t. I, pp. 204-205.

³⁵ MURPHY 1982, p. 261 y ss. Montmorin le sucedió a su muerte como ministro de Exteriores.

³⁶ Cit. por LAGRANGE 1858, p. 176. En posteriores ediciones este autor amplía más datos. Vid. LAGRANGE 1864, pp. 274-276. La cantidad que realmente recibió Vernet fue de 10.000 libras, tal y como unos días después lo anota el pintor en el *Livre de la vérité*, donde figuran los ingresos por sus obras: «30 de juillet 1781. J'ay reçu de M. Grand banquier la somme de dix mille livres a compte sur les ouvrages que je dois faire pr le prince de Asturies...» (recogido por LAGRANGE 1864, p. 371).

³⁷ «Mesures des tableaux qu'on m'a demandé pour le prince de Asturies ...» (*Journal* de Vernet, cit. por LAGRANGE 1864, pp. 416-417).

³⁸ En julio de 2013, en Londres se adjudicó en pública subasta un ejemplar de esta *Vue d'Avignon*, adquirida por una firma de seguros para el Louvre o el Museo Calvet de Avignon.

³⁹ LAGRANGE 1858, p. 182, y LAGRANGE 1864, p. 434.

⁴⁰ LAGRANGE 1864, pp. 277-278.

⁴¹ Esta interesante vista del puerto de Mahón, dibujada a la aguada (47 x 124 cm) se conserva en el Museo Naval de Madrid, n.º inv. 8804. Vid. GONZÁLEZ-ALLER 2007, p. 255.

de los que podemos destacar la *Vista del castillo de S. Felipe en la entrada del puerto de Mahón*⁴².

Pero volvamos a la fecha de 1782, cuando el mencionado ingeniero Reinhardt hace la imponente *Vista perspectiva de la plaza y Peñón de Gibraltar sacada desde Algeciras...*, de una longitud fuera de lo común, ya que mide algo más de cinco metros, figurando al pie en una cartela «Vista general del peñón» acompañada de unas escenas de pesca⁴³; 1782, cuando Mariano Sánchez estaba pintando la *Vista de Gibraltar* de Patrimonio Nacional, hoy en el Palacio de la Zarzuela, desde una posición análoga a la de Reinhardt, al tiempo que recibe de Madrid la indicación de ponerse en contacto con el duque de Crillon⁴⁴, quien en esa fecha dirigía el sitio de Gibraltar, asedio que no llegó a tener el éxito alcanzado por este militar francés al servicio de Carlos III en la conquista de Menorca⁴⁵; 1782, cuando Floridablanca encarga a Pedro Grolliez una serie de grabados de los *Puertos de España*; 1782, cuando las pinturas de Vernet para la Casita del Príncipe llegaron a la Corte y de las cuales tres se conservan hoy en el Museo del Prado: *Paisaje con una cascada*, *Paisaje romano a la puesta de sol* y *La cometa*⁴⁶; 1782, en fin, cuando Cadalso, el autor de *Los eruditos a la violeta* citado al comienzo de estas líneas, falleció a resultas de las heridas recibidas en el sitio de Gibralt-

⁴² Este lienzo es de unas dimensiones considerables (163 x 230 cm) y su título completo es *Vista del castillo de San Felipe en la entrada del puerto de Mahón desde la batería de la Mola representada en el momento del inicio del ataque de fuego* (Patrimonio Nacional, n.º inv. 10032995). Completan la serie el *Desembarco de la tropa española en la Ysla de Mahón por la cala de la Mesquita* y la *Entrega del castillo de San Felipe en la Ysla de Mahón y salida de la tropa inglesa* (Patrimonio Nacional, n.ºs inv. 10032996 y 10032997).

⁴³ GONZÁLEZ-ALLER 2007, p. 262.

⁴⁴ El grabador Juan Fernando Palomino, que hizo muchas vistas de ciudades españolas para el *Atlante Español...*, adornado de estampas finas que demuestran las Vistas perspectivas de todas las ciudades de Bernardo Espinalt, grabó en 1782 una sencilla aunque interesante «Estampa Última de Gibraltar y buena bista del Campo de Sn. Roque, con todas las hobras, Baterías, y direccion de los fuegos por Mar y Tierra, à la Plaza. Grabada por Juan Palomino. Se hallará en la Librería de la Viuda de Escribano. Calle Carretas, n.º 5, que incluye un retrato de Conde de Crillon, general de los Reales Ejércitos de S. M. Catholica» (B.N.E., R. 9795).

⁴⁵ MANO 1998, p. 356.

⁴⁶ Los tres lienzos llevan por este orden el siguiente número de inventario: 2347, 238 y 2349. El primero está firmado y fechado en 1782.

⁴⁷ Oda XXV: «Silencio agosto, bosques pavorosos / profundos valles, soledad sombría...» (MELÉNDEZ 1820, t. IV, pp. 148-154).

⁴⁸ BOULAIRE 2001.

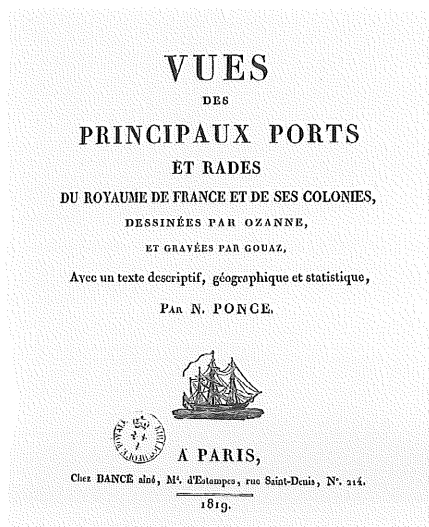


NICOLAS OZANNE. LE DÉPART DE LA FLOTTE FRANÇAISE POUR L'EXPÉDITION DE PORT-MAHON DANS L'ÎLE DE MINORQUE, LE 10 AVRIL 1756. Musée des Beaux-Arts de Brest, Francia

tar, como versificó emocionadamente Meléndez Valdés en su oda titulada *En la desgraciada muerte del Coronel don José de Cadalso, mi maestro y tierno amigo, que acabó de un golpe de granada en el sitio de Gibraltar*⁴⁷.

LOS PUERTOS DE NICOLAS-MARIE OZANNE Y OTROS PUERTOS ESPAÑOLES

En sus *Livres de raison* Vernet anotó por motivos varios el nombre de Nicolas-Marie Ozanne (1728-1811), a quien sin duda debía conocer, al menos a través de su obra dibujada y grabada, pues, como se ha dicho al comienzo, Ozanne trabajaba desde 1776 en una nueva serie de los *Puertos de Francia* por encargo de Luis XVI, a quien siendo Delfín de Francia introdujo en el conocimiento y gusto por el mar y la marina⁴⁸. Para aquella fecha Ozanne ya era «maître à dessiner à l'école des Gardes-Marines» (1755) y había coincidido en el puerto de Toulon con Vernet, quien le aventajaba ciertamente tanto en edad como en temperamento artístico. A su vez, Ozanne reconocía y admiraba a Vernet y de él aprendió mucho para su cometido, esto es, la puesta en escena de sus puertos; pero sobre construcción naval y como conocedor de los diferentes tipos de navíos, Ozanne era un *ingeniero* de marina que describía muy bien aquello que dibujaba porque lo conocía a fondo y, en este terreno, poco tenía que aprender de Vernet.



VUES DES PRINCIPAUX PORTS ET RADES DU ROYAUME DE FRANCE ET DE SES COLONIES, DESSINÉES PAR OZANNE ET GRAVÉES PAR GOUAZ. AVEC UN TEXTE DESCRIPTIF, GÉOGRAPHIQUE ET STATISTIQUE PAR N. PONCE, Paris, Chez Bance aîné, 1819

Al año siguiente, en 1756, al comienzo de la Guerra de los Siete Años, Ozanne se desplazó a Toulon para observar los preparativos de la expedición naval francesa para la toma de la isla de Menorca, entonces en manos de los ingleses. De allí salió un excelente lienzo que recoge *Le Départ de la flotte française pour l'expédition de Port-Mahon dans l'île de*



NICOLAS OZANNE. VUE DU PORT DE BREST PRISE DE BORDENAVE. Musée du Louvre. Ref. 91746. Album Ozanne Nicolas -9- Folio 2

*Minorque, le 10 avril 1756*⁴⁹, sobre cuyo hecho militar Guillon dejó un detallado estudio⁵⁰.

En España conocimos pronto a Ozanne por la *Gaceta de Madrid*, que se hacía eco, según se ha dicho al comienzo, del ritmo de estampación de sus *Vues des principaux ports et rades du royaume de France et de ses colonies* a tenor de lo que iba publicando la *Gazette de France*⁵¹. Esta colección tuvo una primera edición completa aparecida en 1791, bajo el siguiente título: *Nouvelles vues perspectives des ports de France, dessinées pour le Roi, par N. Ozanne, Ingénieur de la Marine, gravées par Y. le Gouaz*, en estampas sueltas con un pie que, además de situar el puerto en cuestión, repite siempre lo siguiente: «Réduit de la Collection des Ports de France dessinés pour le Roi en 1776. Par le Sr. Ozanne Ingénieur de la Marine pensionnaire de Sa Majesté», haciendo alusión con aquella fecha anterior a su edición completa (1791) al momento en que comenzó a trabajar los dibujos y planchas (1776) que se daban a conocer y vender según iba terminándolas.

Más tarde, en 1819, se editó una segunda edición, en la que se retocaron algunas planchas de las grabadas por Le Gouaz a partir de los dibujos de Ozanne, añadiendo otras planchas a las sesenta primeras de la edición original con algunas vistas de los puertos de las colonias francesas, a la vez que incorporaba un texto explicativo que haría de esta obra un libro útil tanto para los comerciantes como para los marinos y curiosos en general, como dice el texto introductorio⁵². El recorrido de los puertos comenzaba por el norte con Dunkerque y terminaba en el Mediterráneo con el de Antibes, justo en el orden contrario al recorrido que Vernet hizo en su día, sin llegarlo a completar.

Pero la amplia y extraordinaria producción de Nicolas Ozanne guarda algunas sorpresas, poco o nada conocidas, como las vistas de puertos espa-

⁴⁹ La obra, de considerables dimensiones al modo de Vernet (1,62 x 2,93 m), se encuentra en el Musée des Beaux-Arts de Brest.

⁵⁰ GUILLON 1894.

⁵¹ Vid. nota 3.

⁵² OZANNE 1819, p. 4.

ñoles, tal el *Port de Passage*, esto es el Puerto de Pasajes (Guipúzcoa), incluido en un grupo de «Vues inédites de quelques Ports de France, des Colonies et Pays étrangers»,⁵³ y, sobre todo, la *Première et deuxième vue de Cadix*, citadas por Levot y grabadas por Dequevauviller⁵⁴. Las dos vistas gaditanas, de las que conozco los ejemplares conservados en el Gabinete de artes gráficas del Museo de Arte y de Historia de Ginebra⁵⁵, están dedicadas a Jean-Baptiste, conde de Scey y Montbéliard, abad comendatario de Gimon y de Saint-André en las diócesis de Auch y de Clermont respectivamente, antiguo limosnero del rey, caballero de San Jorge y en posesión de una larga serie de títulos, sin llegar a conocer qué relación pudo tener con la ciudad de Cádiz para justificar tal dedicatoria. Pienso que el nombre de Cádiz tiene en sí mismo un valor mítico en el mundo portuario tanto por su antigüedad como por la reciente historia, es decir, desde la Gadir fenicia hasta el levantamiento del monopolio comercial con América por Carlos III en 1778, que hasta entonces se circunscribía al puerto gaditano, si bien su *Reglamento y aranceles reales para el comercio libre de España a Indias* por el que trece puertos peninsulares y veintisiete americanos pudieron comerciar libremente no estuvo en vigor hasta que finalizó la guerra con Inglaterra en 1783, no incorporándose los puertos de Nueva España y Venezuela hasta 1789⁵⁶. El barón de Férussac, oficial superior del Cuerpo Real del Estado Mayor de Francia, expresa de un modo directo y claro el significado del puerto de Cádiz cuando en su *Notice sur Cadix et sur son île* (1823) escribe en sus palabras iniciales: «Cádiz es uno de los puertos más importantes entre las principales ciudades marítimas de Europa, por sus riquezas, la abundancia de su comercio, su posición y su fuerza»⁵⁷. La primera de aquellas dos vistas gaditanas de Ozanne tuvo más larga vida y fue copiada, aunque invirtiendo la imagen, por el grabador Balthazar Frederic

⁵³ AUFFRET 1891, p. 100.

⁵⁴ LEVOT 1857, t. II, p. 558.

⁵⁵ Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire de Genève (Ginebra): *Première vue du port de Cadix y Deuxième vue du port de Cadix*, n.º inv. E 2011-28644 y E 2011-2865, respectivamente.

⁵⁶ GARCÍA-BAQUERO 1998.

⁵⁷ FERRUSAC 1823, p. 5. Otros muchos testimonios del siglo XVIII se suman a esta idea de la pujanza gaditana, merced a su condición portuaria, como el del conde Gorani en sus *Mémoires* que recuerda de Cádiz «sus riquezas, por su floreciente comercio, por la facilidad de enriquecerse en poco tiempo... donde se hacían muy buenos negocios mejor que en ninguna otra ciudad mercantil del mundo». Cit. por ORMESSON y THOMAS 2002, p. 35.



NICOLAS-MARIE OZANNE. PREMIÈRE VUE DU PORT DE CADIX. © Musée d'art et d'histoire, Genève, n.º inv. E2011-2865. Photo André Longchamp



NICOLAS-MARIE OZANNE. DEUXIÈME VUE DU PORT DE CADIX. © Musée d'art et d'histoire, Genève, n.º inv. E2011-2864. Photo André Longchamp



BALTHAZAR FREDERIC LEIZELT grabador / FONTAINE pintor. PREMIERE VUE DE L'ISLE MINORQUE, ET D'UNE PARTIE DU FORT S.^t PHILIPPE, ca. 1770

Leizelt, autor también de una *Premier y Seconde vue de l'Isle Minorque...*, de hacia 1770, según pintura de Fontaine y con un texto en francés y alemán, al igual que la versión que ahora comentamos de la *Vue du port de Cadix vers l'Orient*, según Nicolas Ozanne, y que se vendían en «Augsbourg au Negoce commun de l'Académie Impériale d'Empire des Arts Libéraux aux Privilège de Sa Majesté Impériale et avec Défense ni d'en faire ni de vendre les copies». Ambas estampas, la de Menorca y Cádiz, coloreadas a mano, formaban parte de una serie de vistas de ciudades que el grabador alemán editó para verlas por un zograscopio⁵⁸, o en una sencilla caja de madera con un espejo inclinado a través de una lente, lo que en Francia se llamaba una «boîte d'optique», y sus estampas «vistas ópticas», «vues d'optique» o «vues perspectives». Leizelt hizo una larga serie de estas estampas que rayan lo popular y que tuvieron gran predicamento como entretenimiento en la segunda mitad del siglo XVIII.

En cuanto a las dos vistas portuarias de Cádiz de Ozanne diremos, finalmente, que no obedecen a ningún puerto real, de tal forma que el nombre de la ciudad que figura en el título del grabado podría ser intercambiable, pues son dos vistas ficticias sin correspondencia topográfica concreta con Cádiz y donde un primer término está animado con escenas de pescade-



BALTHAZAR FREDERIC LEIZELT grabador / FONTAINE pintor. SECONDE VUE DE L'ISLE MINORQUE ET D'UNE PARTIE DE LA VILLE ET DU PORT MAHON, ca. 1770

res, damas bien ataviadas y otros figurantes; en un segundo plano se ven navíos de guerra; torres costeras y faros a los lados en una huidiza línea de horizonte marítimo, componiendo así la escena teatral de un anónimo paisaje en las dos versiones que dibujó Nicolas Ozanne y grabó Dequevauviller, a quien volveremos en el siguiente epígrafe pues antes se debe recordar que el apellido Ozanne en relación con España no termina aquí sino que tiene un brillante colofón en la obra de Pierre Ozanne (1737-1813), el menor de los cuatro hermanos que llegaron a formar un verdadero taller familiar teniendo a Nicolas, el hermano mayor, como maestro del grupo. Entre los dos hermanos figuran también los nombres de las dos hermanas, Jeanne-Françoise (1734-1795) y Marie-Jeanne (1736-1786), todos igualmente hábiles dibujantes, grabadores y colaboradores de Nicolas, pero también con obra propia⁵⁹, reforzando estas relaciones familiares y profesionales la incorporación de otro discípulo y colaborador

⁵⁸ BALZER 1998.

⁵⁹ VICHOT 1967-1971. En la Biblioteca del Palacio Real de Madrid hay dos estampas de M.-J. Ozanne sobre *Livorno* (sign. IX/M/4, 58-59), y aunque grabó muchas obras a partir de los antiguos maestros flamencos y holandeses como Brueghel y Wouwerman, también grabó escenas y vistas portuarias, sobre posibles originales de Vernet, como la *Vue d'une partie de la ville et port de Calais* del Fogg Museum de Harvard (n.º inv. R9290).

como lo fue Yves-Marie Le Gouaz, el grabador ya citado de los *Puertos de Francia*, quien casó con Marie-Jeanne Ozanne⁶⁰.

Interesa ahora recordar el nombre de Pierre, que sucedió en 1757 a su hermano Nicolas como profesor de dibujo en la Escuela de Guardia Marinas de Brest, porque se acercó a nuestras costas, puertos y montañas al incorporarse a la expedición científica que, comandada por el teniente de navío Jean-René Verdun de la Crenne (1741-1805), recorrió las costas de Europa, África y América para probar nuevos métodos e instrumentos de navegación, y corregir *in situ* las cartas hidrográficas, afinando la longitud y latitud «de las costas, islas y arrecifes»⁶¹. Aquel conocido viaje a bordo de la fragata *La Flora* tuvo lugar en los años 1771-1772 y su lectura tiene un alto interés narrativo más allá de lo estrictamente científico. Ozanne figuraba en el equipo, donde había importantes científicos, como Jean-Charles de Borda (1733-1799) y Alexandre Guy Pingré (1711-1796), y se le menciona como «maitre de Dessin de M.^{tes} les Gardes de la Marine», es decir, se enroló como dibujante para hacer los croquis sobre el terreno, las vistas en definitiva que luego se pasarían a la estampa. Así, en las primeras páginas de la publicación del viaje se dice textualmente «on trouvera dans cet Ouvrage plusieurs *Vues* gravées sus ses dessins», pero el temor a que fuera muy costosa la edición les forzó a suprimir las *Vistas* que les parecieron menos útiles⁶². El viaje se inició en Brest, recorría la costa francesa hasta Bayona y Fuenterrabía, seguía por la costa septentrional de España para seguir las «costas occidentales de España y Portugal», hasta alcanzar la costa meridional y atracar en Cádiz, donde pasaron un tiempo largo. La descripción física de la bahía y su puerto, así como la estancia gaditana están recogidas de un modo admirable, tanto desde el punto de vista científico como anecdótico, desde la visita a Tofiño en el Observatorio y el recorrido por el arsenal de La Carraca acompañado de «Monsieur Gauthier, anteriormente ingeniero constructor en Francia» y entonces

director de construcciones del arsenal gaditano, hasta el aprecio hecho de la catedral que se «construye toda de mármol y del orden corintio», si bien «no se cree que se acabe pronto». La expedición llegó a las Islas Canarias, donde además de la medición costera interesaba sobremanera la medición del Teide, con idea de comprobar y corregir la primera medición hecha años atrás por el geógrafo y astrónomo francés Louis Éconches Feuillée. Borda no lo consiguió en esta ocasión pero sí en un segundo intento en 1776, del que nos queda un lienzo de Pierre Ozanne con la escena de la medición, hoy en el Museo de Borda en Dax (Francia).

Pierre Ozanne siguió viajando y dibujando temas marítimos toda su vida, escenificando famosas batallas navales como la de Algeciras (1801), favorable a la alianza de Francia y España frente a Inglaterra, y muchos de sus dibujos, como los que componen la serie de los *Cuadernos*, con doce estampas de barcos en diferentes circunstancias, fueron grabados por hábiles maestros como el ya citado Dequevauviller, colaborador igualmente de su hermano Nicolas.

LABORDE Y LOS PUERTOS DEL MEDITERRÁNEO

El nombre de este último grabador, François Nicolas Barthélémy Dequevauviller (1745-1807), abre otro frente no menor relacionado con España, pues fue uno de los colaboradores más importantes de Laborde en el citado *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, donde firmó la primera plancha que ilustra la obra con la *Vista general de la ciudad y del puerto de Barcelona* y cuyo dibujo preparatorio se conserva en París⁶³. Con frecuencia se recogen los nombres de los dibujantes que formaron el equipo de Laborde para esta obra pero se omite el de los grabadores que son los que desde las planchas definen verdaderamente el estilo final de las estampas, asemejándose entre sí las de un mismo grabador aunque los dibujantes fueran distintos. En este sentido se deben a Dequevauviller muchas vistas de ciudades como Tortosa, Lérida, Manresa; las de los puertos de Tarragona, Valencia y Alicante, y un largo etcétera en el que entrarían puentes como el de Martorell y Alcántara, acueductos como el de Segovia y de los Milagros en Mérida, paisajes urbanos como el Paseo del Prado en Madrid o paisajes naturales como el de Montserrat⁶⁴.

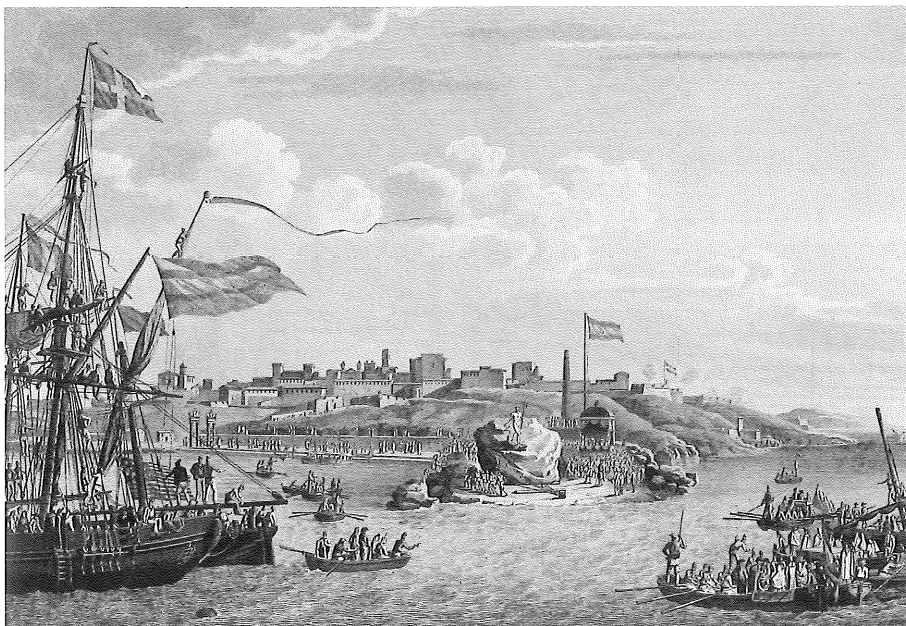
⁶⁰ LEVOT 1857, pp. 556-561.

⁶¹ VERDUN 1778.

⁶² Vid. nota 59, vol. 1, p. 24.

⁶³ CASANOVAS y QUÍLEZ 2006.

⁶⁴ LLORENS 2007.



LIGIER / BEAUJEAN / DUQUEVAUVILLER. PEÑA BOTADA DEL PUERTO DE TARRAGONA AL MAR EN PRESENCIA DE SUS MAGESTADES CATÓLICAS A 12 DE NOVIEMBRE 1802. En ALEXANDRE DE LABORDE, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. Paris, Imprimerie de Pierre Didot l'ainé, T. I, Parte primera, 1806, estampa XLVIII

La toma de datos *in situ* de ciudades, paisajes y obras singulares, como son los puertos, supuso un cuidadoso trabajo de documentación previa, incorporando las últimas novedades en relación con las obras públicas en ejecución, tal y como ocurrió con la estampa del puerto de Tarragona que, con el título de *Peña botada del puerto de Tarragona al mar, en presencia de Sus Magestades Católicas a 12 de Noviembre 1802*, incorporó Laborde en su *Voyage pittoresque* dándole así un cierto carácter de actualidad. La escena, frente al mero testimonio retrospectivo e histórico del Arco de Bará o del Acueducto de las Ferreras, mostraba un hecho reciente o relativamente próximo en el tiempo y muy singular cual fue la botadura de una formidable piedra «de peso de veinte mil y doscientas arrobas» en las obras del nuevo puerto de Tarragona, iniciadas en 1790. En efecto, con motivo de la presencia de los reyes en Tarragona se celebró una peculiar fiesta en el puerto coincidiendo con el cumpleaños de Carlos IV, esto es, el 12 de noviembre de 1802. La imponente roca había salido de las cercanas canteras del puerto donde trabajaban desde 1790 presidiarios procedentes del penal de Cartagena⁶⁵, a solicitud del capitán de navío Juan Ruiz de Apodaca (1754-1835), autor del primer proyecto del puerto, cuyas obras conocieron

una primera inauguración en aquel año, como recuerdan unos versos anónimos impresos en Tarragona⁶⁶ que terminaban diciendo:

«No puedo decir más, pues al presente
la Obra empieza del Puerto apetecido,
solo se ven Estacas, Picos, Gente,
Canteras, Barcos, todo prevenido:
mas yo debo esperar prudentemente
que para dar, al mirarlo concluido,
dignos elogios á Apodaca y Bada,
otra pluma saldrá mas bien cortada»

El hecho es que retomadas las obras en 1793 por Juan Smith Sinnot, capitán de navío e ingeniero jefe de la Real Armada, de padres irlandeses pero natural de Madrid⁶⁷, aquellas modificaron sustancialmente el proyecto de Apodaca para el puerto tarraconense. Smith, que también proyectó el barrio de la Marina de Tarragona en aquel mismo año de 1802, organizó las obras del puerto de modo ejemplar y por medio de un cabrestante y trescientos hombres, añade Laborde, movió aquella mole pétreo hasta que cayó al mar, para acto seguido disponer en una chalupa la visita real a las obras exteriores del puerto. La formidable roca iba acompañada por una estatua de Neptuno que cayó igualmente al mar en medio del regocijo de la familia real, de la Corte y demás asistentes que observaron la escena desde la orilla, amén de la presencia de algunos navíos y otras embarcaciones menores que animaban las aguas del puerto. Así lo recogió el aguafuerte de Laborde, ejecutado por Beaujean y Duquevauviller sobre el dibujo del arquitecto Moulinier⁶⁸, quien a su vez había diseñado un arco triunfal para la entrada de Carlos IV y la reina María Luisa, tal y como lo relata Laborde. Moulinier estuvo allí presente

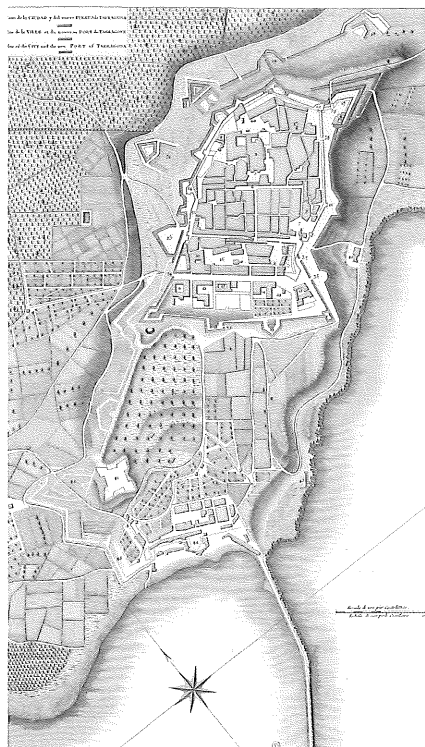
⁶⁵ A estos se sumarian otros de diversa procedencia como Barcelona, Zaragoza, Burgos, Madrid, Ceuta, etc. GISBERT 2012.

⁶⁶ Recogidos por EMILIO MORERA y LLAURADÓ en: *Puerto Tarragona* 1911, p. 84.

⁶⁷ ADSERÀ 1993.

⁶⁸ LABORDE 1806-1820, t. 1, 1ª parte, estampa XLVIII y pp. 29-30.

LIGIER / MOULINIER / VICQ. PLANO DE LA CIUDAD Y DEL NUEVO PUERTO DE TARRAGONA. En ALEXANDRE DE LABORDE, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. Paris, Imprimerie de Pierre Didot l'ainé, T. I, Parte primera, 1806, estampa XLVII



en la ceremonia, lo que ayuda a fechar la estancia de Laborde y estos artistas, pues con el también arquitecto Ligier o Liger habían levantado el plano de Tarragona y su puerto, lo que induce a pensar en una estancia relativamente larga de ambos arquitectos en la ciudad, aunque, muy probablemente, debieron servirse de algún material y mediciones preexistentes, si bien al pie del plano grabado leemos «Levé par Legier [sic] et Moulinier».

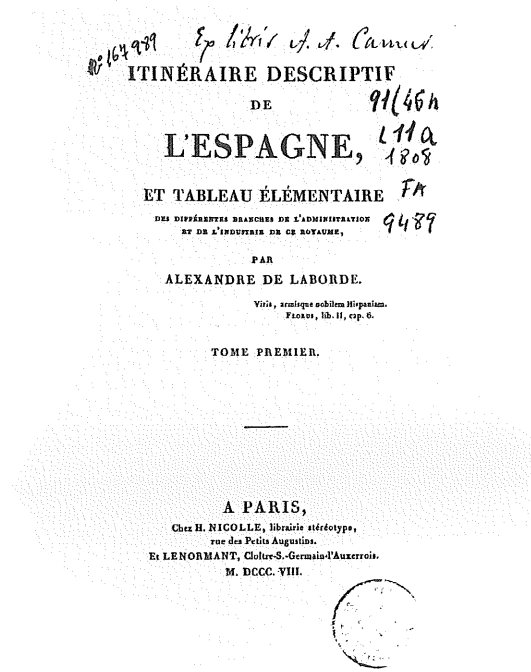
Laborde describe con entusiasmo el acto de la botadura de la peña y ello le dio motivo para ponderar la buena dirección de los trabajos del puerto y la eficacia del plan de Smith que también había solicitado al monarca entre quinientos y seiscientos presidiarios para organizarlos en tres grupos. Uno para sacar la piedra de la cantera, otro para trasladar este mate-

⁶⁹ Ensemble de 255 dessins originaux à la mine de plomb, à la plume avec lavis ayant servi à illustrer le *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, par A. de Laborde, I.N.H.A., Collections Jacques Doucet, n.º inv.: 20 825 y 20 863 (*Vue du port de Tarragone*).

rial hasta el muelle y verterlo al mar, y un tercero compuesto por los más jóvenes y habilidosos para ponerlos al frente de los distintos talleres. Para todos ellos ideó un utópico y positivo clima de trabajo, estímulo, alimentación, alojamiento y salubridad, incorporando ideas leídas en el físico y reformador social conde de Rumford, que le hacían añorar a Laborde el empleo de esclavos, prisioneros y soldados, al igual que hicieron los antiguos cuyas obras aún causaban admiración. En este punto se han de mencionar los dos dibujos que muy probablemente se deben al propio Moulinier y que forman parte de los originales para el *Voyage pittoresque* de Laborde, conservados en la Biblioteca del Instituto Nacional de Historia del Arte de París⁶⁹, en los que la *Vue du port de Tarragone* recoge una misma escena pero en dos instantáneas distintas, diferencia que señala el paso desde el reposo al formidable esfuerzo hecho por docenas de hombres para arrastrar grandes peñascos sin desbatar, teniendo como testigo la peña mencionada que acabaría en el mar, y el trabajo forzado y dirigido por Smith. Los dos dibujos y la plancha final tienen algo de documentada secuencia cinematográfica.



VISTA DE LAS CANTERAS DEL PUERTO DE TARRAGONA. En Ensemble de 255 dessins originaux à la mine de plomb, à la plume avec lavis ayant servi à illustrer le *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, par A. de Laborde, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art de Paris, Collections Jacques Doucet



ITINÉRAIRE DESCRIPTIF DE L'ESPAGNE.
ALEXANDRE DE LABORDE, Paris, H.
Nicolle librairie stéréotype, 1808.

No fue menor la cuestión económica que latía bajo tan modélica organización, que hacía que la contratación de mano de obra voluntaria cuadruplicara el coste de la obra cautiva, diferencia que no requiere mayor explicación. Por último cabe recordar que todas estas obras dirigidas por Smith fueron las que finalmente destruyeron la Torre del Puerto, Torre del Muelle o «Torre del Mar» (Patrimonio Nacional, Palacio de El Pardo), que en 1788 todavía llegó a ver y pintar Mariano Sánchez, dejándonos el testimonio último de aquella torre costera construida en 1527 por el arzobispo Cardona⁷⁰.

La mencionada escena de la botadura tuvo igualmente otros intérpretes, pues el tesorero de la Junta Protectora de las Obras del Puerto de Tarragona, José Antonio de Castellarnau y Magriñá (1763-1845), encargó una vista semejante a la comentada de Laborde para dedicársela a Carlos IV, más expresiva y animada si cabe que la anterior, dibujada por Antonio Rodríguez, académico de la Real de San Fernando, y grabada por Antonio Vázquez en Madrid, en 1805. De esta estampa se hicieron dos tiradas di-

ferentes con la misma imagen pero con pies distintos en medio de leyendas diferentes, apareciendo en la primera el nombre de Godoy como mediador entre Castellarnau y el rey, y omitiendo en la segunda el nombre del Príncipe de la Paz, dejando así sólo a Castellarnau en el ofrecimiento directo de la estampa al monarca⁷¹.

Sin agotar ahora el tema de los puertos españoles y Laborde comentaremos, por lo que puede enseñarnos acerca de la génesis gráfica de su representación, algunos hechos relativos a los puertos de Valencia y Alicante entonces en construcción, como el referido de Tarragona, pues sus comentarios e imagen enriquecen la historia de los puertos españoles del Mediterráneo. Aquí desempeñaron un papel notable los citados arquitectos y pintores franceses Jacques Moulinier (1757-1828) y François Ligier/Liger (1755-?), a los que Laborde se refiere en la introducción general a la obra como «artistes distingués, chargés d'exécuter les plans, descriptions et dessins des monuments antiques»⁷², quienes, efectivamente suministraron una valiosa información en aquella crítica etapa, al recorrer una parte de la Europa en guerra en su condición de dibujantes viajeros, como señala Zenon Mezinski⁷³. Efectivamente, ambos trabajaron para el proyecto de Laborde antes de la Guerra de Independencia, como lo señala el propio Laborde al comienzo de la segunda parte del primer tomo⁷⁴, y con ellos (?) recorrió el Reino de Valencia al que dedicó el comienzo de la segunda parte del primer tomo del *Voyage pittoresque*, aparecida en París en 1811, esto es, en una fecha ciertamente complicada para una publicación «pintoresca e histórica» que invitaba a viajar a nuestro país cuando estábamos en plena guerra con Francia.

⁷⁰ NEGUERUELA 1985.

⁷¹ *Vista del Puerto de la ciudad de Tarragona y estado en que se hallaba su construcción en la tarde del día 12 de Noviembre de 1802, cumpleaños del Rey Nuestro Señor en el qual se dignaron sus S.S.M.M. y demás Personas Reales presenciar las maniobras que se executaron para echar al agua una piedra de peso de veinte mil y doscientas arrobas. La dedica al Rey Nuestro Señor Don Josef Antonio de Castellarnau Caballero de la Real y distinguida Orden Española de Carlos III, Maestrante de Ronda, Tesorero por S.M. e individuo de la Junta de las Obras de dicho puerto.*

⁷² LABORDE 1806-1820, t. I, 1ª parte, p. X.

⁷³ MEZINSKI 2011. Este autor ya había adelantado algunas cuestiones en: MEZINSKI 2003.

⁷⁴ LABORDE 1806-1820. La noticia se da en la primera contraportada donde figuran los nombres de Moulinier y Liger, junto al de Vauzelle, «pintor de arquitectura».

Por citar una ciudad de la que se acaba de hablar, los franceses, tras el cruel sitio a Tarragona, asaltaron la ciudad en aquel mismo año de 1811 y no la abandonaron hasta 1813, volando buena parte de sus defensas. Estas y otras circunstancias similares en otras ciudades invitan a pensar que las noticias y levantamientos topográficos para Laborde se hicieron entre 1800, año en que viene acompañando a Luciano Bonaparte en su calidad de embajador de Francia en Madrid, y 1808, cuando acompañó a Napoleón Bonaparte en su entrada a Madrid. En este punto no cabe descartar incluso que esta información gráfica tomada entonces fuera utilizada también por el ejército invasor, como debió suceder con el *Itinéraire descriptif de l'Espagne*⁷⁵, del mismo Laborde y obra complementaria del *Voyage pittoresque* pero más acusadamente práctica para el viajero, así como su manejable *Atlas «rédigé»* en el mismo año de 1808, aunque publicado al año siguiente 1809⁷⁶. Sus itinerarios, distancias, ciudades y pueblos se hicieron en plena campaña militar, debiéndose su cartografía a Pierre Lartigue (1745–1826) «ingénieur hydrographe» de la Marina francesa especializado en la «construction des cartes»⁷⁷, que fue el mismo que levantó el *Plano de la ciudad y del puerto de Barcelona* del primer tomo del *Voyage pittoresque* (1806), dibujado por Moulinier y Ligier, y grabado por Vicq, quien también hizo las estampas del mencionado *Atlas*. No obstante, el ejército francés contaba con su propia información cartográfica sobre España, recopilada por muy distintos medios y que forman parte del intere-

⁷⁵ LABORDE 1809. Existe una «Traducción libre del que publicó en francés M. Alexandre Laborde en 1809», hecha por fray Juan de Villanueva y editada por Mariano de Cabrerizo, con el título de *Itinerario descriptivo de las provincias de España y de sus islas y posesiones en el Mediterráneo con una sucinta idea de su situación geográfica, población, historia civil y natural, agricultura, comercio, industria, hombres célebres, carácter y costumbres de sus habitantes, y otras noticias que amenizan su lectura* (Valencia, Ildefonso Mompí, 1816). Completa la obra un atlas con 29 mapas.

⁷⁶ LABORDE 1809. Del mismo año y sin lugar de edición hay un *Atlas portatif de l'Espagne: tiré de l'itinéraire descriptif de l'Espagne*, y también de 1809 un *Itinéraire de l'Espagne et du Portugal, ou description géographique et historique de ces pays... Par l'auteur de la géographie tant ancienne que moderne enseigné par l'histoire de tous les temps, [...]*, del que no da el nombre pero sí el del editor, Belin, fils (Paris), y el año, 1809.

⁷⁷ CHAPUIS 1999, p. 772.

⁷⁸ BONET CORREA 1991.

⁷⁹ «Plano de Alicante e inmediaciones levantado por el Capitán de Fragata e Yngeniero en 2º de Marina Dn. Manuel Mirallas en el año 1794 con los Muelles proyectados para la formación del Puerto que se a principiado a construir en 1803». B.N.E., R.9659.

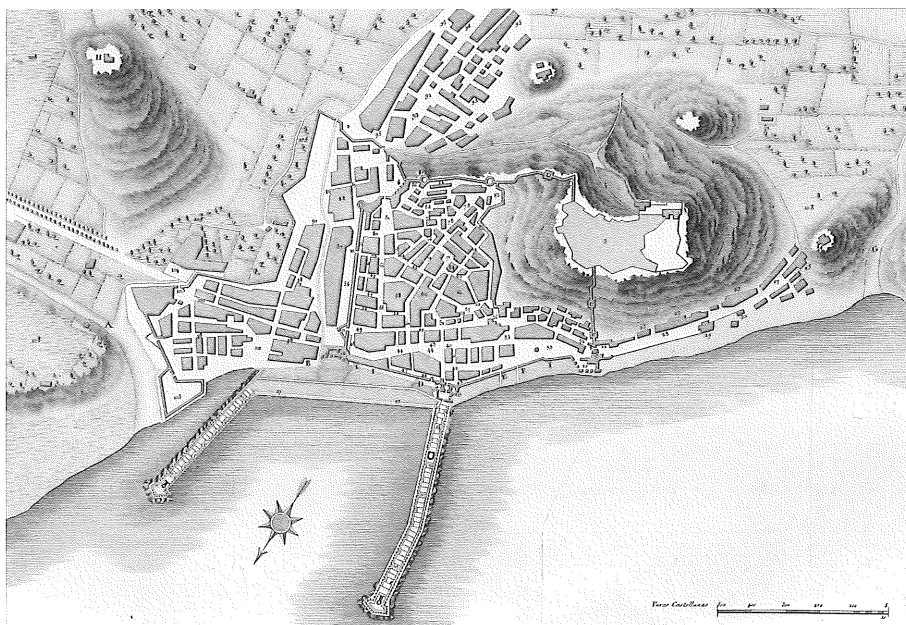
⁸⁰ LABORDE 1806-1820, t. I, 2ª parte, estampa CXXXVIII y p. 98.



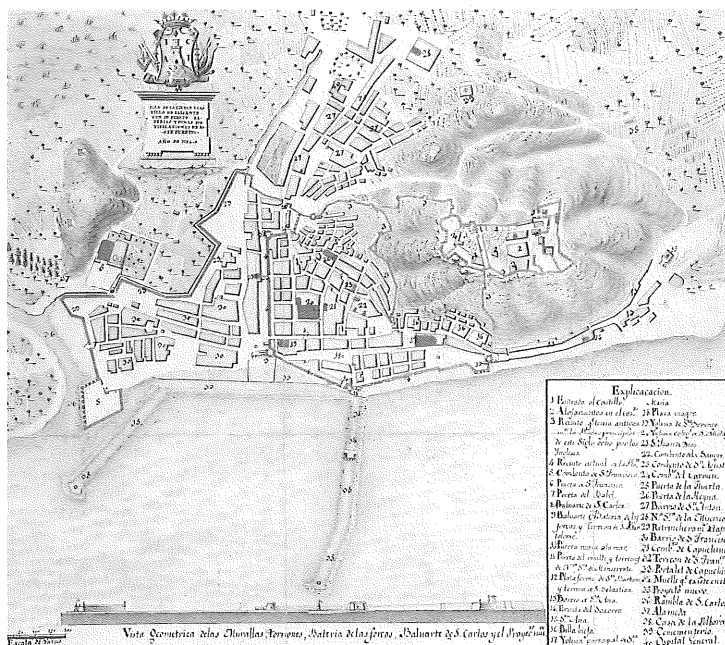
MANUEL MIRALLAS dibujante / VICENTE CAPILLA grabador. PLANO DE ALICANTE E INMEDIACIONES LEVANTADO POR EL CAPITAN DE FRAGATA E YNGENIERO EN 2º DE MARINA DN. MANUEL MIRALLAS EN EL AÑO 1794 CON LOS MUELLES PROYECTADOS PARA LA FORMACION DEL PUERTO QUE SE A PRINCIPIADO A CONSTRUIR EN 1803, 1803. Biblioteca Nacional de España. R. 9659

sante fondo documental de los «Archives du Génie» de Francia⁷⁸. Su consulta permite afirmar que en el Depósito de Guerra se reunió y aprovechó un variado material procedente tanto de estampas grabadas como de copias de originales, y en el propio «Archive du Génie», hoy Servicio Histórico de Defensa de Francia (S.H.D.), se conserva copia dibujada y manuscrita del proyecto de Manuel Mirallas para el puerto de Alicante de 1794, que se había empezado a construir en 1803, con datos muy precisos y el sello del «Dépôt général des fortifications» francés, que no es sino copia de la estampa del proyecto de Mirallas, capitán de fragata e ingeniero en 2º de la Marina, que grabó el valenciano Vicente Capilla (1767-1817) y del que hay un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España⁷⁹.

Con estos datos Moulinier debió de preparar el dibujo de la planta de Alicante con su puerto que grabó Vicq, el grabador de todo el *Atlas del Itinéraire descriptif*, publicándose en el volumen del *Voyage de Laborde* en 1811⁸⁰.



MOULINIER dibujante / VICO grabador. PLANO DE ALICANTE. En ALEXANDRE DE LABORDE, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. Paris, Imprimerie de Pierre Didot l'aîné, T. I, Parte segunda, 1811, estampa CXXXVIII



PLAN DE LA CIUDAD Y CASTILLO DE ALICANTE CON SU PUERTO, BATERÍAS Y DEMÁS FORTIFICACIONES DE ESTE PUERTO. AÑO DE 1794. Biblioteca Nacional de España. R.15.115.

En el citado S.H.D. se conserva esta misma estampa de Laborde pero con anotaciones manuscritas en francés, mientras que la Biblioteca Nacional de España cuenta con otra copia dibujada del proyecto de Mirallas, igualmente de 1794⁸¹, que indica el alto número de versiones que llegaron a circular del mismo proyecto, cuyo original se conserva en el Museo Naval de Madrid⁸² y que, como tal proyecto, utiliza un lenguaje con características técnicas y gráficas muy diferentes al de sus copias y reducciones.

Entre las numerosas pruebas que cabe ofrecer de la mutua relación entre el *Voyage pittoresque* y los levantamientos hechos por los militares franceses en vísperas de la Guerra de Independencia, podemos citar la estampa del *Plan de la baie de Cadix*⁸³, cuyo texto pondera el carácter inexpugnable y protegido de la ciudad y su puerto, añadiendo sobre el grabado el siguiente texto que no deja lugar a dudas sobre el sentido último de estos levantamientos de ciudades, puertos, muelles, radas y bahías españolas: «Ce Plan est la Reduction de celui qui a été levé en 1807, sous la Direction du Vice Amiral Rosily, par les Ingénieurs Hydrographes, du Dépôt Général de la Marine». Es el mismo plano que cita el barón de Férussac, arriba mencionado, diciendo que en el Dépôt de la Marina se conserva el «Plan hydrographique de la Baie de Cadix, levé en 1807, sous la direction du vice-amiral de Rosily, par le lieutenant de vaisseau A.M.A. Raoul et l'élève hydrographe A.P. Givry», además de otros planos entre los cuales figura el del puerto de Cádiz hecho por Tofiño en 1789 y «copié dans le dépôt général de la marine» en 1793⁸⁴. Poco más necesitamos añadir sobre el transvase de información gráfica y descriptiva entre el *Voyage* y el *Itinéraire* de Laborde y los antiguos fondos del Servicio Histórico de Defensa de Francia. A estos efectos resulta muy elocuente la lectura de la *Guide du voyageur en Espagne* del ocasional militar pero geógrafo profesional, naturalista y viajero Bory de Saint-Vincent⁸⁵ (1778-1846),

⁸¹ «Plan de la ciudad y castillo de Alicante con su puerto baterías y demás fortificaciones de este puerto. Año de 1794». B.N.E., R.15.115.

⁸² «1794. Plan geométrico ichonographico del muelle de la Ciudad de Alicante», por MANUEL MIRALLAS (209 x 95 cm). M. N. M., sign. XLVI-5.

⁸³ LABORDE 1806-1820, t. II, 1ª parte, estampa LXXXIX y p. 33.

⁸⁴ Vid. nota 50, pp. 7-8.

⁸⁵ BORY 1823.

quien, haciendo allí recuento de los mapas e información cartográfica española disponible, cita con severas críticas a Tomás López mientras que reconoce exactitud en Tofiño. «Tal era la información disponible –dice Bory de Saint-Vincent– con la que formamos los mapas que nos debían acompañar en la guerra de 1808 a 1813, y de los que damos aquí una copia reducida para la comprensión» de esta *Guide*. A continuación aconseja la lectura del *Viage de España* de Antonio Ponz, y el «Itinerario de nuestro ilustre amigo el conde de Laborde... que se resiente de la precipitación con que debió de redactarlo para publicarlo en el momento de la invasión de 1808»⁸⁶. En este intercambio de apoyos literarios y gráficos entre Laborde y Bory de Saint-Vincent figura «La carte physique de l'Espagne et de Portugal, pour servir au Voyage pittoresque de M. le Comte Alex. de Laborde, par le Baron Bory de St. Vincent Ex-colonel», como figura en la cartela del mapa de la península Ibérica al final de la segunda parte del segundo tomo de la obra de Laborde.

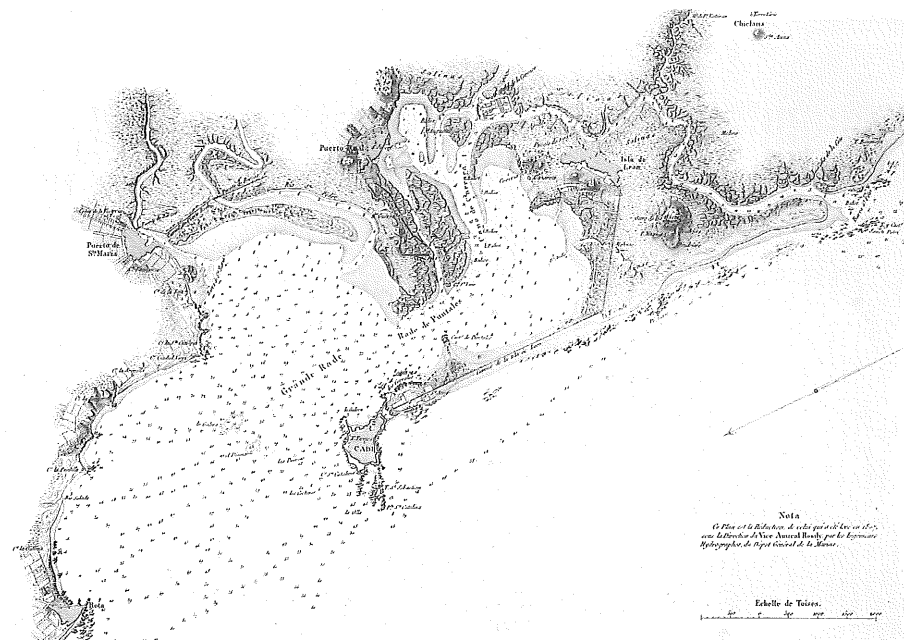
Por si fuera poca toda esta imbricación de proyectos, usos, dibujantes, ingenieros y grabadores, Laborde incluyó una bellísima *Vue général de Cadix* dibujada por Noël, es decir, por Alexandre-Jean Noël quien, desde 1788, estaba trabajando en una nueva *Colección de vistas de los puertos de España y Portugal*, según se ha comentado al inicio de estas páginas⁸⁷, lo cual va cerrando el círculo de tantos proyectos de vistas portuarias, cuya finalización interrumpió sin duda la guerra napoleónica.

Pero la guerra no sólo vino a interrumpir los proyectos de las vistas portuarias sino los proyectos de los propios puertos y, desde luego el proyecto editorial de Laborde, y es aquí donde de nuevo hallamos novedades cartográficas como las referidas al puerto del Grao de Valencia, cuya existencia silencia el autor francés y cuyas obras iniciadas en 1792 son coetáneas de las del puerto de Tarragona, a las que tanta atención había prestado Laborde. Es más, da la impresión de que algo ha sucedido

⁸⁶ BORY 1823, pp. XXVIII-XXIX y XXXVI.

⁸⁷ Vid. nota 1.

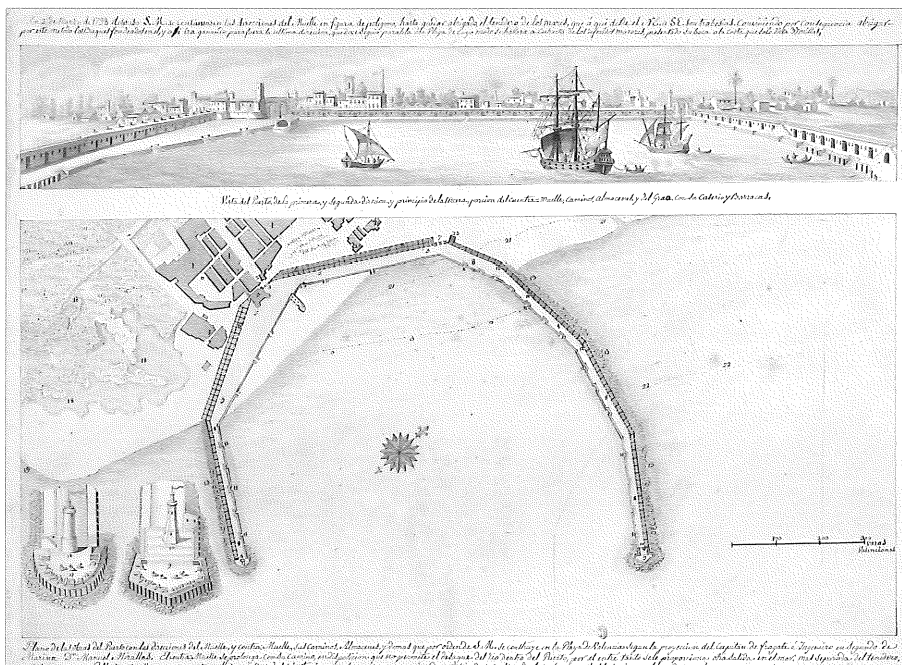
⁸⁸ FREIRE 2008, pp. 131-137.



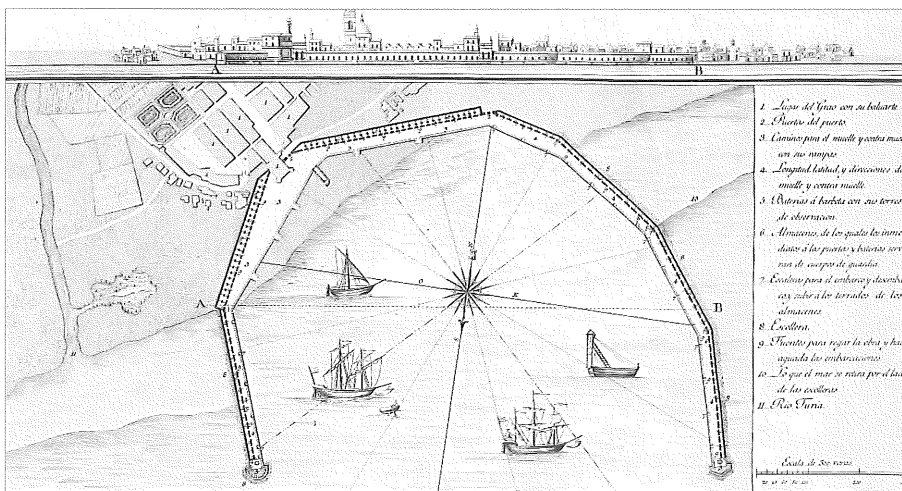
Bajo la dirección de ROSILY. PLANO DE LA BAHÍA DE CÁDIZ. En ALEXANDRE DE LABORDE. *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. París, Imprimerie de Pierre Didot l'aîné, Tomo Segundo, primera parte, 1812, estampa LXXXIX

cuando Laborde se refiere a la disolución el 21 de diciembre de 1807 de la «Société des gens des Lettres et d'Artistes de Madrid», con la que había firmado la autoría del primer volumen del *Voyage* (1806), en su dedicatoria a Godoy, todo en vísperas de 1808 cuando Laborde acompaña a Napoleón a Madrid, según se ha dicho anteriormente, y cuando se interrumpe bruscamente la traducción al español del *Voyage pittoresque* que, de un modo muy particular, estaba haciendo el agustino fray Juan Fernández de Rojas desde 1802⁸⁸, de tal modo que nunca se seguiría con la edición en castellano de la obra. Pero no se interrumpió sólo la edición española sino que la francesa se quebró interiormente y se fue publicando lenta y costosamente hasta 1820.

La causa fue la guerra, sin duda, y el rumbo que esta tomó, pues Laborde había reunido más material del que luego publicó a juzgar por el conjunto de dibujos preparatorios de las estampas que ilustran el *Voyage pittoresque* conservados en la citada Biblioteca del Instituto Nacional de Historia del Arte de París, entre los que figura un plano original e inédito con detallada



PLAN ET ELEVATION DU PORT ET DU VILLAGE NOMMÉ GRAO, SITUÉ A PLUS D'UNE MILLE DE VALENCE. En Ensemble de 255 dessins originaux à la mine de plomb, à la plume avec lavis ayant servi à illustrer le Voyage pittoresque et historique de l'Espagne, par A. de Laborde, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art de Paris, Collections Jacques Doucet, sign. Ms 463, n.º 98



TOMÁS LÓPEZ ENGUIÐANOS grabador. PUERTO DE VALENCIA Y VISTA DEL GRAO. En ANTONIO JOSÉ CAVANILLES, *Observaciones sobre la Historia Natural del Reyno de Valencia*. Madrid, Imprenta Real, t. I, 1795, entre pp. 144 y 145

información manuscrita del puerto del Grao de Valencia⁸⁹, que se había iniciado en 1792 siguiendo el proyecto de Manuel Mirallas (1763-1822), «Capitán de Fragata é Yngeniero en segundo de Marina». Este interesantísimo plano del puerto valenciano, cuidadosamente anotado no llegó a grabarse para Laborde, pero conocemos dos versiones estampadas muy semejantes que dificultan conocer la verdadera génesis de aquel original. Una es la que grabó el artista valenciano Tomás López Enguídanos (1775-1814), en los comienzos de su temprana carrera como grabador e ilustrador de la obra de Cavanilles, mientras que la segunda se debe al también valenciano y grabador Vicente Capilla. De ambas estampas hay ejemplares en la Biblioteca Nacional de España que fecha en 1798 el de Vicente Capilla, discípulo de la Academia de San Carlos de Valencia, que a su vez es el más próximo al plano de París por la información incorporada a la estampa⁹⁰.

La vista de López Enguídanos, discípulo en Madrid de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, es ligeramente anterior pues ilustra las *Observaciones sobre la Historia Natural del Reyno de Valencia* de Cavanilles, cuyo primer volumen se editó en 1795⁹¹, en el que el propio Cavanilles dibuja y firma varias vistas grabadas luego por López Enguídanos, salvo la del Grao, en la que se omite el nombre del autor pero que tiene la sencillez casi *naïf* de otras vistas dibujadas por el propio Cavanilles⁹².

Laborde conocía y consultó la obra de Cavanilles, al que se refiere como historiador y sabio, y extraña que habiendo tenido sin duda en sus manos las referidas *Observaciones* en las que se hace una cuidadosa descripción

⁸⁹ Ensemble de 255 dessins originaux... ayant servi à illustrer le Voyage pittoresque et historique de l'Espagne, par A. de Laborde, I.N.H.A., Collections Jacques Doucet, sign. Ms 463.

⁹⁰ «Plano de las Obras del Puerto con las direcciones del Muelle y Contra Muelle, sus Caminos, Almacenes y demás que por orden de S.M. se construye en la Playa de Valencia según la proyección del Capitán de Fragata é Yngeniero en segundo de Marina D. Manuel Mirallas... ; V. Capilla lo gravó». En el ángulo inferior derecho explicación de las obras sobre la vela de un barco. En la parte superior: «En 2 de Marzo de 1798 dispuso S.M. se continuasen las direcciones del Muelle en figura de polígono, hasta quedar abrigado el tenedero...». Incluye: «Vista del Puerto de la primera y segunda dirección y principio de la tercera porción del Contra Muelle, Caminos, Almacenes y del Grao, con su caserío y Barracas». B.N.E., R. 9659.

⁹¹ CAVANILLES 1795-1797.

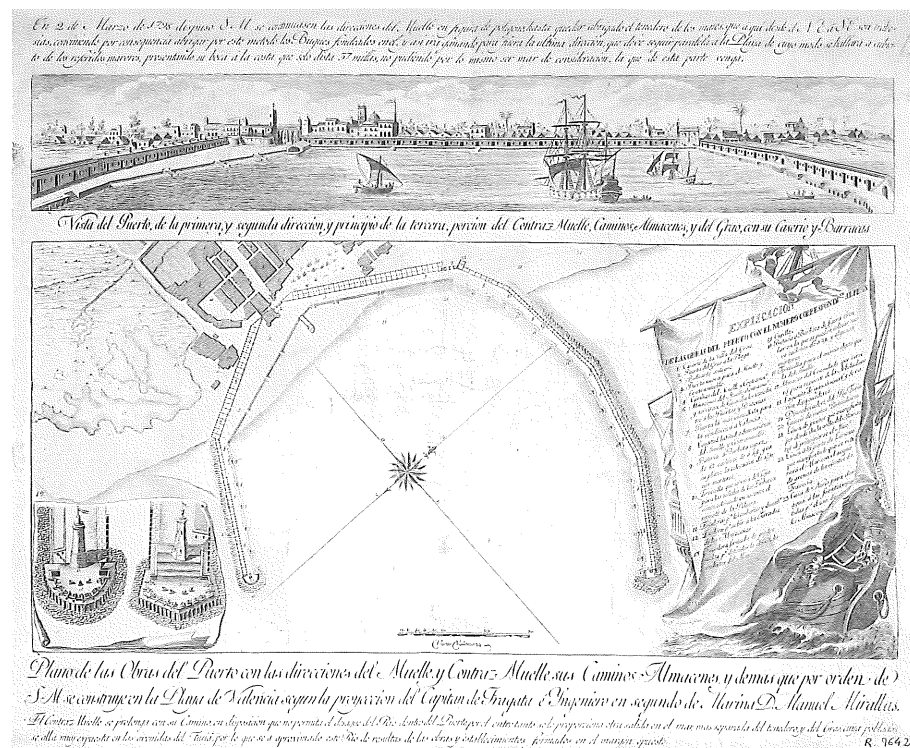
⁹² LÓPEZ GÓMEZ 1997, muy especialmente el epigrafe dedicado a las vistas, en las pp. 567-569.

del proyecto de Mirallas y del curso de las obras que vienen a coincidir en todo con el plano que se encuentra en París, no diga nada. El gran ilustrado valenciano dejó allí un precioso testimonio sobre el infortunio del puerto, pues arruinándose el muelle existente «ahora sea por defecto de la construcción, ahora por malicia, como algunos creen, quedó el Grao sin muelle en todo este siglo. Renacía frecüentemente la idea de construir una obra digna de los Valencianos; presentábanse proyectos, pero siempre sin fruto, hasta el año 1791 en que se determinó la obra, y se empezó a costa del Consulado, habiéndose clavado la primera estaca el día 26 de marzo de 1792 baxo la dirección del ingeniero hidráulico D. Manuel Mirallas». Cavanilles dice que Mirallas daría cuenta de su proyecto con más claridad y conocimiento que él pero lo cierto es que Cavanilles describe las medidas y dirección de los muelles y otros pormenores con gran detalle, coincidiendo rigurosamente con el plano de París que, intuyo, debió de estar considerado inicialmente como una plancha más del *Voyage pittoresque*. Cavanilles añade más adelante que «desde el mencionado día 26 de marzo de 92 ha continuado la obra con increíble ardor hasta bien entrado el año 94, y ha resistido a las tormentas que se suceden con freqüencia en invierno. Ya quedaban en el puerto 22 palmos de agua, y se aprovechaban los buques del abrigo; estaban construidos varios almacenes, puertas, caminos y otras obras de tierra, quando las fatales circunstancias de la guerra actual se opusieron a los progresos rápidos que anunciaban la pronta conclusión del proyecto»⁹³, suspendiéndose la obra y perdiéndose parte de lo ejecutado en el invierno último. La guerra a la que se refiere Cavanilles era contra Inglaterra, en la que España era entonces aliada de Francia.

Este texto lo debió de conocer Laborde y, presumo, que tuvo en sus manos el plano de París que parece una réplica del de Cavanilles, cuya escala está en varas valencianas y donde sus elementos coinciden con la estampa de las *Observaciones*, si bien el título general dice en francés «Plan et elevation du port, et du Village nomée grao, situé a plus d'une

⁹³ CAVANILLES 1795-1797, pp. 144-145.

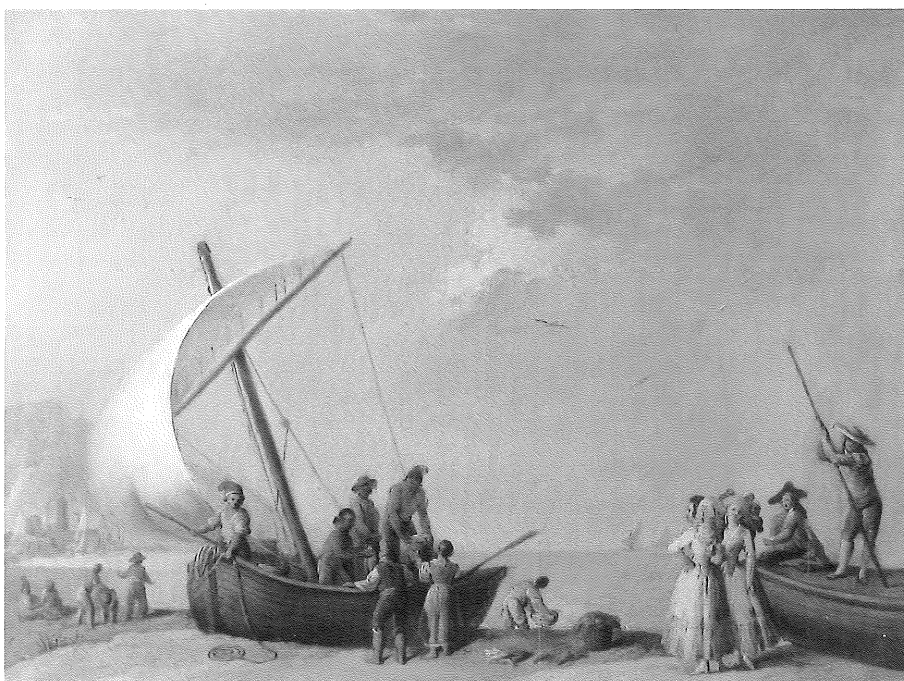
⁹⁴ Laborde comienza la segunda parte del tomo primero (1811) con la descripción del reino de Valencia, pero no menciona siquiera la existencia del puerto del Grao.



MANUEL MIRALLAS dibujante / VICENTE CAPILLA grabador. PLANO DE LAS OBRAS DEL PUERTO CON LAS DIRECCIONES DEL MUELLE Y CONTRA MUELLE, SUS CAMINOS, ALMACENES Y DEMÁS QUE POR ORDEN DE S.M. SE CONSTRUYE EN LA PLAYA DE VALENCIA SEGUN LA PROYECCIÓN DEL CAPITAN DE FRAGATA É YNGENIERO EN SEGUNDO DE MARINA D. MANUEL MIRALLAS..., 1798, Biblioteca Nacional de España

mille de Valencia», y con la misma caligrafía añade al final de la leyenda una personal verificación dirigida a su interlocutor ¿Laborde?: «o o o. Ce signe indique l'observation que j'ay faite dans l'itinéraire que vous avez reçu in son temps, c'est a dire que la ligne pontuée que j'ay tracée par les o o o indiquent les sables que les vents du sud et de l'ouest y ont apportés. J'ay vu il y a neuf années l'eau de la mer venir jusque au n.º 21 [se refiere a una línea de puntos que indica hasta dónde llegaba la orilla antes de comenzar a construirse el muelle] et je suis presque assuré de l'impossibilité que on aura de pouvoir construire un port sur et stable ... Ce qui est en tinte rouge, est a construire».

Por otro lado se ha de recordar que, paradójicamente, Laborde conocía con detalle el puerto del Grao que, si bien lo ignora en la edición final del *Voyage pittoresque*⁹⁴, antes lo había descrito cuidadosamente en 1808, en



ANTONIO CARNICERO. MARINEROS EN EL PUERTO DE VALENCIA. Museo Lázaro Galdiano, Madrid

su *Itinéraire descriptif*, y que traducido dice así: «La costa del Grao es muy baja y expuesta a los fuertes vientos del Este y del Oeste. No hay abrigo para barcos, ni fondo suficiente para acercarse a la costa, ni lugar cómodo para el desembarco, lo que se hace a media legua en el mar, desembarcando la carga en barcas que se acercan a la orilla tiradas por bueyes hasta que salen del agua. A pesar de estos inconvenientes se ven siempre muchos navíos anclados en el Grao, otros en reparación o bien preparados para hacerse a la mar, y hacer el cabotage tanto por las costa del Mediterráneo hasta Marsella como, pasando el estrecho de Gibraltar, hasta alcanzar las costas gallegas»⁹⁵.

De este fragmento hizo y editó Mariano Cabrerizo y Bascuas una traducción libérrima publicada en Valencia en 1816, corrigiendo los yerros de Laborde y poniendo al día su *Itinerario*, de tal forma que llegando al puerto del Grao traduce fielmente un largo párrafo para añadir después de la mención de la guerra contra Inglaterra en 1794: «últimamente la revolución de 1808 fue la causa de que se abandonase del todo. Por esta razón las furiosas y repetidas tempestades han destruido los extremos

de esta obra: daños que sin duda se remediarán quando restablecidos de nuestros pasados males, tome el gobierno medidas enérgicas para concluir un proyecto tan provechoso, y en que se ha gastado ya muchos millones»⁹⁶.

Sabemos que Mariano Sánchez recorrió el litoral mediterráneo tomando las vistas del Principado de Cataluña y del Reino de Valencia durante el año 1789 pero no dejó ninguna vista del puerto del Grao, produciéndose aquí de nuevo uno de esos silencios poco comprensibles y de los que el propio Mariano Sánchez tenía conciencia en 1803 cuando, desde Granada, hace llegar al rey la solicitud para que una vez repuesto «de la fatiga de pecho que padecía en Madrid... y no haberse levantado las vistas de Valencia en la colección que tengo hecha de todo el reino... pasase para levantarlas tanto de la ciudad como de sus inmediaciones a fin de que quede concluida la comisión». Nunca se vería satisfecha esta petición y, en cambio, aparece el nombre del pintor de cámara Antonio Carnicero (1748-1814), quien, entre 1803 y 1807, nos dejó tres vistas que se quieren identificar con la Albufera y el puerto de Valencia, con composiciones similares a las de Mariano Sánchez donde pescadores, barcas, paseantes, el mar, unos navíos y los tamaños de los lienzos ofrecen una posible línea de continuidad.

Las vistas debieron ser encargos reales pues los tres se abonaron por la tesorería de la Casa Real, percibiendo el pintor mil reales de vellón por cada lienzo. Al cuadro ya citado que tiene el Museo del Prado, sin duda procedente de las colecciones reales, se debe añadir la *Caza de patos en la Albufera de Valencia*, hoy en el propio Palacio Real, y los *Marineros en el Puerto de Valencia*, del Museo Lázaro Galdiano (Madrid)⁹⁷. Nos consta igualmente que Laborde o sus dibujantes estuvieron en la misma Albufera valenciana, pues en la colección de dibujos preparatorios de París hay una

⁹⁵ LABORDE 1808, p. 256.

⁹⁶ LABORDE 1816, p. 93. Hubo de pasar mucho tiempo para que el puerto del Grao recuperara el pulso de aquellas obras, pues hasta el proyecto del ingeniero Juan de Subercase aprobado por Real Orden en 1852 no se hizo nada digno de mención. Vid. SUBERCASE 1856; ALEMANY 1991, pp. 163-164.

⁹⁷ MARTÍNEZ IBÁÑEZ 1988; MARTÍNEZ IBÁÑEZ 1992.

Vue de l'Albufera près de Valence que tampoco se llegó a estampar y con mucho de «vista marítima»⁹⁸.

Laborde menciona y proporciona las *Vistas* de otras ciudades portuarias y enclaves costeros en el comienzo de la segunda parte del tomo primero dedicada al reino de Valencia⁹⁹, como Sagunto, Denia, Calpe y Alicante¹⁰⁰, esta desde un punto de vista similar al *Puerto de Alicante* de Mariano Sánchez y hoy en la Embajada de España en La Haya, todas ellas debidas a Liger, que firma también la magnífica *Vista de la bahía de Alicante*¹⁰¹. Pero curiosamente cuando abandona Valencia y entra en tierras andaluzas, cuya proporción de imágenes y texto no guarda el ritmo y extensión de la publicación hasta ese momento, como tampoco son los mismos artistas, dibujantes y grabadores los responsables de la parte gráfica del *Voyage*, se advierte un cambio brusco, seguramente por lo dicho anteriormente en relación con la guerra. Así, en lugar de Moulinier, que hizo el levantamiento de Murviedro/Sagunto y de su circo, Denia, Alicante y su puerto, etcétera, aparece un nombre nuevo y que nunca había estado vinculado a esta empresa editorial: Alexandre-Jean Noël.

NOËL Y LAS VISTAS DE LOS PUERTOS DE ESPAÑA Y PORTUGAL

Al comienzo de este estudio se ha citado el proyecto de la *Colección de vistas de los puertos de España y Portugal* anunciada a la vez en París y Madrid, en 1788, cuyo empeño inicial apenas si debió de prosperar como tal colección, aunque el trabajo se hiciera en parte pues Alexandre-Jean Noël (1757-1834) había pintado y dibujado nuestros puertos antes de que apareciera en escena el *Voyage pittoresque* de Laborde. Una interesante noticia de prensa nos confirma que entre 1789 y 1791 había pintado, entre otras, la

⁹⁸ Ensemble de 255 dessins originaux... ayant servi à illustrer le *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, par A. de Laborde, I.N.H.A., Collections Jacques Doucet, n.º inv.: 20887.

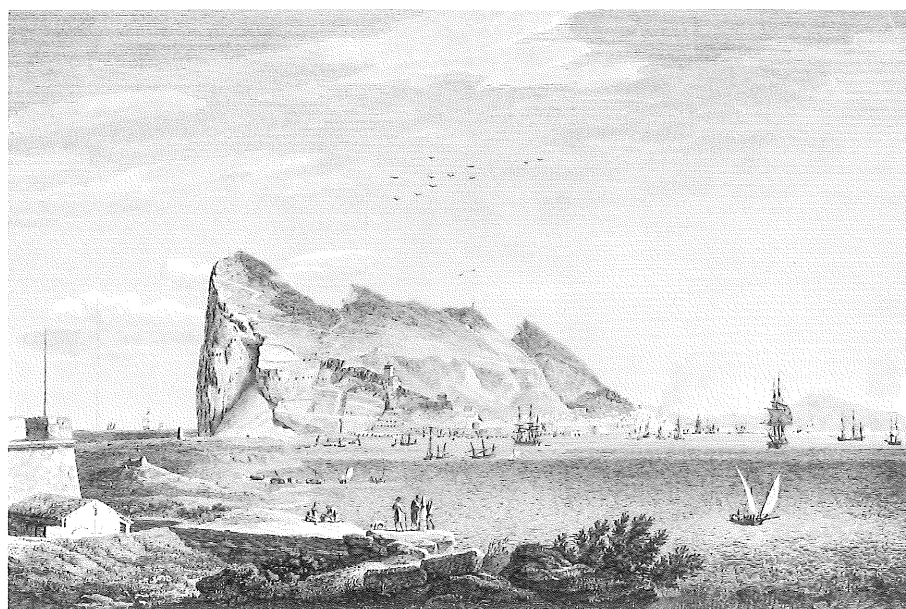
⁹⁹ Se recoge una importante documentación complementaria para los puertos y fechas aquí mencionadas en la excelente obra de Inmaculada Aguilar: AGUILAR 2012.

¹⁰⁰ Además del plano de la ciudad y su puerto mencionado anteriormente, dibujado por Moulinier. Vid. nota 80.

¹⁰¹ Estampa CXXXVII.



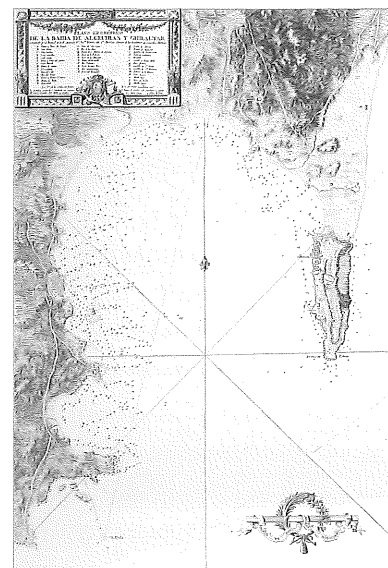
NOËL dibujante / DAUDET grabador. VISTA DE MÁLAGA. En ALEXANDRE DE LABORDE, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. Paris, Imprimerie de Pierre Didot l'ainé, Tomo Segundo, primera parte, 1812, estampa LXXXVI.



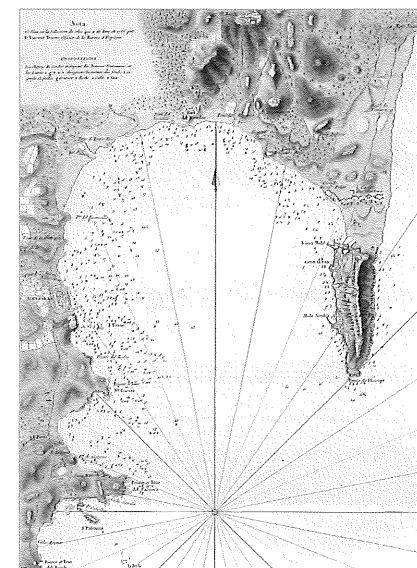
NOËL dibujante / DAUDET grabador. VISTA DE GIBRALTAR. En ALEXANDRE DE LABORDE, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. Paris, Imprimerie de Pierre Didot l'ainé, Tomo Segundo, primera parte, 1812, estampa LXXXVII.

*Vista del puerto de Cartagena*¹⁰², de la que conocemos la estampa dedicada al conde de Fernán Núñez grabada por Pierre-Michel Alix, que nunca figuró en la obra de Laborde. Aquella vista pintada debió tener continuidad en las de otros puertos, como los que se reproducen en el *Voyage pittoresque* recogiendo las vistas de puertos como el de Málaga, además de la citada *Vista générale [sic] de Cádiz* y la *Vista de Gibraltar* que, sin duda, supo aprovechar Laborde en la primera parte del tomo segundo¹⁰³.

No deja de ser interesante comprobar que para este tomo de su *Voyage* (1820) Laborde no sólo aprovechó material anterior en las vistas sino que para los planos de las bahías de Cádiz y Gibraltar¹⁰⁴ también utilizó material anterior a la Guerra de Independencia, como el levantado por ingenieros de la marina francesa bajo la dirección del almirante Rosily para el de Cádiz (1807), ya mencionado más arriba, al tiempo que para el de Gibraltar utilizó el *Plano de la Bahía de Algeciras y Gibraltar* de Vicente Tofiño (1786), que estaría, sin duda, en el «Dépôt général de la marine».



VICENTE TOFIÑO. PLANO GEOMETRICO DE LA BAHÍA DE ALGECIRAS Y GIBRALTAR. 1786. Biblioteca Nacional de España



JOUANNE grabador. PLANO DE LA BAHÍA DE GIBRALTAR. En ALEXANDRE DE LABORDE, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. Paris, Imprimerie de Pierre Didot l'ainé, Tomo Segundo, primera parte, 1812, estampa LXXXVIII



NOËL dibujante / DAUDET grabador. VISTA GENERAL DE CÁDIZ.. En ALEXANDRE DE LABORDE, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. Paris, Imprimerie de Pierre Didot l'ainé, Tomo Segundo, primera parte, 1812, estampa XC

Ambas estampas están grabadas por François Jouanne, que tampoco aparece anteriormente entre los colaboradores de Laborde, al igual que el grabador suizo Franz Hegi (1774-1850), que grabó a partir de pinturas de Noël la *Vue de Gibraltar* diferente de la grabada al aguafuerte para Laborde por Baugean y terminada al buril por Robert Daudet; otra *Vue de Cadix* distinta de la grabada por Pierre-Michel Alix en 1788; la *Vue de Lisbonne*, además de una *Vue de México* y otra *Vue de St. Thomas*¹⁰⁵. Parte de estas vistas debieron formar parte del truncado proyecto de una colección de puertos de España y Portugal, y así se explicarían las estampas sobre pinturas de Noël que fueron apareciendo de modo disperso sin formar co-

¹⁰² En la sala de Castellana Subastas, el 25 de octubre de 1999 se subastó la citada *Vista del puerto de Cartagena* de Alexandre-Jean Noël, alcanzando un precio notable en la puja pues pasó de los dos millones y medio de pesetas de salida a doce millones en el remate (ABC, 30 de octubre de 1999, p. 43). Curiosamente, en la misma página del mencionado diario se recoge la noticia de la subasta del *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, de Laborde, en la sala de Subastas Velázquez, alcanzando la puja la cifra final de un millón setecientos mil pesetas.

¹⁰³ LABORDE 1806-1820, t. II, 1ª parte, estampas LXXXVI, LXXXVII y XC, respectivamente.

¹⁰⁴ LABORDE 1806-1820, t. II, 1ª parte, estampas LXXXVIII y LXXXIX.

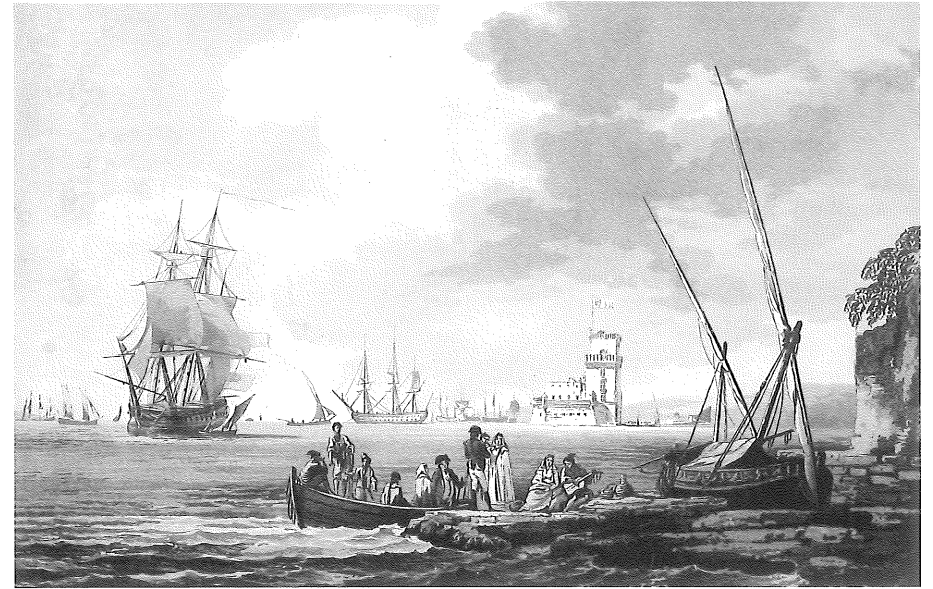
¹⁰⁵ APPENZELLER 1906, pp. 86-87.



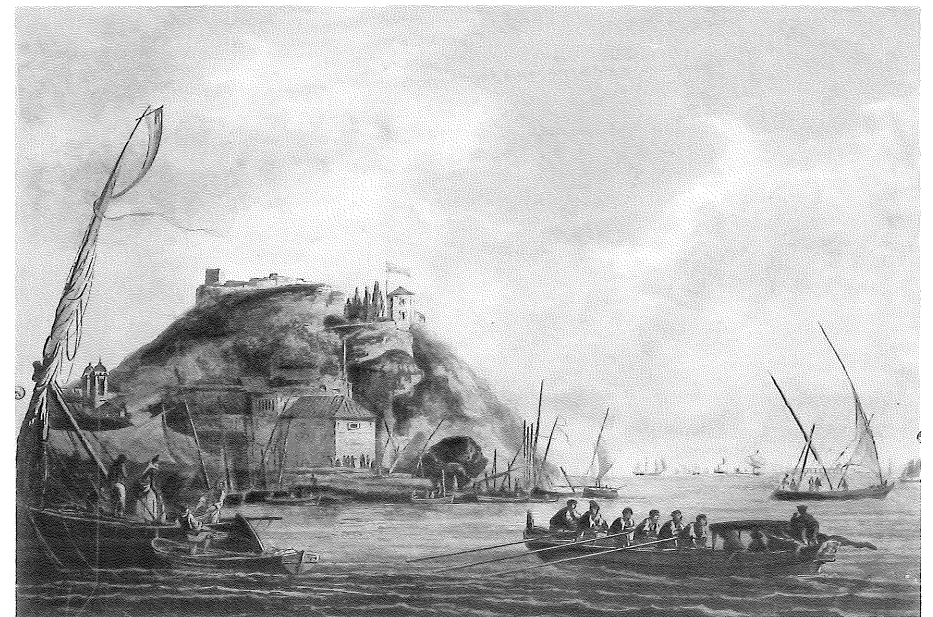
ALEXANDRE-JEAN NOËL dibujante / FRANZ HEGI grabador. *VUE DE CADIX*. París, ca. 1800. Aguatinta en color, 40 x 53 cm

lección de puertos españoles y portugueses. Entre estos figura una *View of the Castle of Belem at the entrance of the Port of Lisbon*, grabada en Inglaterra por William Frederick Wells (1762-1836), autor también de la *View taken from Lisbon of the Point of Cassilhas, the English Hospital, & the Convent of Almada*, de las que hay ejemplares en el Gabinete de Estampas del Museo Romántico de Madrid¹⁰⁶.

Se trata de dos vistas, ejecutadas con gran delicadeza al aguafuerte y aguatinta, cuyos dibujos originales poseía Gerard de Nisme, donde Noël utilizó todos los recursos de estos paisajes portuarios con contención y realismo en la representación del lugar. Estas vistas las debió de iniciar Noël en 1780, aunque se pintaran y estamparan más tarde, pues esa es la fecha que lleva un cuaderno de croquis con *Vistas de Lisboa y sus alrededores*¹⁰⁷, y de allí saldría una serie a la que pertenecería *A view of the Praça do Commercio at Lisbon, taken from the Tagus*, grabada igualmente por Wells en Londres (1793), y de la que hay un ejemplar coloreado en la



ALEXANDRE-JEAN NOËL dibujante / WELLS grabador. *A VIEW OF THE CASTLE OF BELEM AT THE ENTRANCE OF THE PORT OF LISBON...* Museo del Romanticismo, Madrid



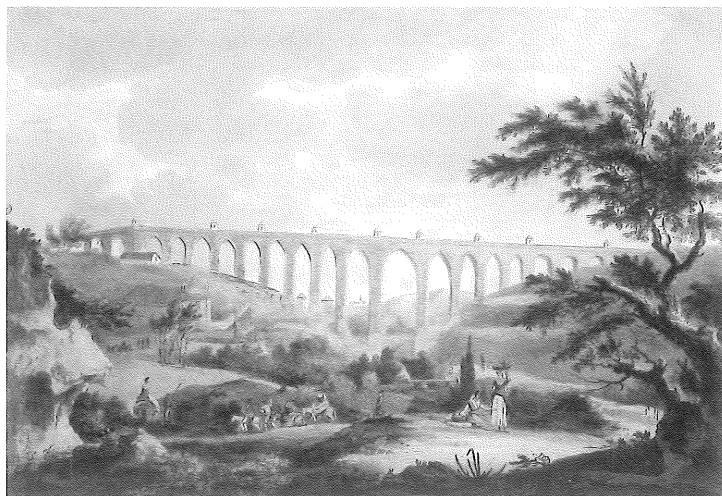
ALEXANDRE-JEAN NOËL dibujante / WELLS grabador. *A VIEW TAKEN FROM LISBON OF THE POINT OF CASSILHAS, THE ENGLISH HOSPITAL, & THE CONVENT OF ALMADA, / ON THE OPPOSITE SIDE OF THE TAGUS*. Londres, 1793. Biblioteca Nacional de Portugal

¹⁰⁶ IBAÑEZ 2003, pp. 352 y 1352-1353, n.ºs de catálogo 1.120 y 1.121. Ambas estampas formaban parte del Expediente de Aprehensión 230/75 del Tribunal Provincial de Contrabando de Pontevedra.

¹⁰⁷ BENISOVICH 1952.

Biblioteca Nacional de Portugal¹⁰⁸. Noël llegó a dominar este paisaje lisboeta del que conocemos dibujos y acuarelas magníficas, como la referida del arruinado *Convento do Carmo* visto desde la orilla en bajo del Tajo, cuya anchura fluvial hace de mar para componer la escena al modo de las vistas portuarias¹⁰⁹. Se conserva igualmente una estampa grabada por Jean Mathieu (1749-1815) con una *Vue des environs de Lisbonne* pintada por Noël¹¹⁰, que incluye el acueducto de las Aguas Libres al que el pintor había dedicado una tela que también pasó a la estampa formando parte, probablemente, de la serie grabada por Wells¹¹¹.

Esta familiaridad con Lisboa y su paisaje le llevó a enviar al Salón de París de 1810, en pleno fervor napoleónico, en el Salón de los David, Girodet, Gérard y Gros, una pintura con la *Vue de Lisbonne* y otro lienzo con la *Vue de Gibraltar*, además de dos marinas representando una *Tempestad* y un *Claro de luna*, en una línea de abierta vinculación con Vernet, que en la sección de grabado ofrecía sus imágenes estampadas por Pringer¹¹². La *Tempestad* pudo estar en la línea del *Coup de vent en Mer* de Noël que conserva el Departamento de Artes Gráficas del Louvre¹¹³, con una expresión del todo diferente a las tranquilas vistas comentadas más arriba.



ALEXANDRE-JEAN NOËL dibujante / WELLS grabador. A S. W. VIEW OF THE GRAND AQUEDUCT OVER THE VALLEY OF ALCANTARA NEAR LISBON, 1792. Biblioteca Nacional de Portugal



ALEXANDRE-JEAN NOËL dibujante / WELLS grabador. A VIEW OF THE PRAÇA DO COMMERCE AT LISBON, TAKEN FROM THE TAGUS. Biblioteca Nacional de Portugal

Se podrían añadir otras obras a la intensa y dispersa producción de Noël pero cerraremos su actividad y relación con España recordando lo que muchos historiadores aprecian escasamente y lo que los estudiosos del arte desconocen, y es la aventura juvenil de un chico llamado Alexandre-Jean Noël, de dieciséis años, con gran capacidad para el dibujo, con retentiva visual y excepcionales dotes para interpretar la naturaleza, que le llevaron a embarcar para unirse a una larga y peligrosa expedición científica en la Baja California de la que muy pocos regresarían, entre ellos el responsable científico de la expedición, el astrónomo francés Jean-Baptiste Chappe d'Aute-roche. Nos referimos a la expedición franco-española que, partiendo de Cádiz, llegó a Veracruz el 6 de mayo de 1769 para medir el Paso de Venus

¹⁰⁸ ALEXANDRE-JEAN NOËL (dibujo) WILLIAM FREDERICK WELLS (grabado), *A view of the Praça do Comercio at Lisbon, taken from the Tagus*, 1793?, B.N.P. sign. e-1502-a. Este y otros grabados que posee la Biblioteca Nacional de Portugal, grabados por Wells en Londres hacen referencia a Gerard de Visme, posible protector de Noël en Lisboa, dejándonos grabada la imagen de su Quinta en Benfica: ALEXANDRE-JEAN NOËL (dibujo) WILLIAM FREDERICK WELLS (grabado), *A view of the Quinta of Gerard de Visme..., at Bemfique, near Lisbon including the farm house, etc.*, 1794, B.N.P., sign. e-987-a.

¹⁰⁹ Subastada por Christie's el 29 de enero de 2009 en Nueva York: *The Convento do Carmo*, Lisbon, in an imaginary landscape signed 'Noel', watercolor and bodycolor heightened with white (327 x 483 mm).

¹¹⁰ JEAN MATHIEU, *Vue des environs de Lisbonne* gravée par Mathieu; d'après le tableau de Noël, entre 1790 e 1810?, B.N.P. sign. e-1339-v.

¹¹¹ ALEXANDRE-JEAN NOËL (dibujo) WILLIAM FREDERICK WELLS (grabado), *A S. W. view of the grand Aqueduct over the Valley of Alcantara near Lisbon*, 1792, B.N.P. sign. e-726-a.

¹¹² *Explication* 1810, pp. 75-76 (núms. 604-606) y p. 174 (núms. 1177-1178).

¹¹³ ALEXANDRE-JEAN NOËL, *Coup de vent en mer*, gouache, 63 x 95 cm, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, inv. 31467.

desde la Baja California. Este viaje científico hispano-francés tenía un antecedente muy similar en el que se llevó a cabo en 1735, por iniciativa de la Real Academia de Ciencias de París, para el «más perfecto conocimiento de la verdadera Figura de la Tierra, y magnitud de sus grados», lo cual exigía ir a la «Provincia de Quito en la América Meridional». En aquella ocasión la Corona española designó a Jorge Juan y a Antonio de Ulloa, entonces con el grado de tenientes de navío, para que acompañaran en todo momento a los «Académicos franceses», recibiendo órdenes e instrucciones muy concretas que, firmadas en Aranjuez por José Patiño, secretario de Estado entonces bajo Felipe V, encargaban a ambos marinos no sólo no perder de vista a los estudiosos franceses, sino que además debían hacer un diario de la navegación «dibujando y arrumbando¹¹⁴ las costas, islas y parajes que descubrieren», levantar los «planos de ciudades y puertos, con sus fortificaciones donde hicieren asiento», observar «con todo cuidado la latitud de las ciudades, puertos, bahías o ensenadas», etc.¹¹⁵ Con este material gráfico se prepararon luego las planchas para ilustrar la edición de la *Relación histórica del viaje*¹¹⁶, en cuya introducción se adelanta que «en los principios de cada Libro irá una lámina por cabeza... y las demás láminas, o Mapas de Ciudades y Puertos...», es decir, los perfiles o vistas costeras y portuarias como uno de los objetivos principales del proyecto científico ilustrado.

Años más tarde Jorge Juan hubo de redactar unas instrucciones semejantes a las comentadas de Patiño para los tenientes de navío Vicente Doz y Salva-

dor de Medina, designados para acompañar en 1767 al equipo de Chappe hasta la península de California, señalándoles que, además del diario de navegación y de las observaciones astronómicas pertinentes objeto de la expedición, debían levantar un plano de los puertos que visitase así como el mapa de sus costas¹¹⁷, todo en la misma línea comentada anteriormente. La expedición, tras un largo viaje a través de México para alcanzar las costas del Pacífico y después embarcar de nuevo para llegar a Cabo San José, alcanzó felizmente su objetivo de medir el paso de Venus el 3 de junio. Sin embargo, coincidiendo con la observación, una epidemia de tifus alcanzó a los miembros de la expedición, a los oficiales y soldados que la acompañaban, a los indios, y fueron muriendo prácticamente todos en muy pocos días, el *abbé Chappe d'Auteroche*, Salvador de Medina, el relojero Dubois que cuidaba de la instrumentación... Pero nadie se ocupa ni menciona al jovencísimo Noël, a quien Chappe, en su diario, se refiere como «alumno de la Academia de Pintura, estando destinado a los trabajos que tuvieran relación con su arte; dibujos de las vistas de costas, pinturas del natural de plantas y animales; en una palabra de todo lo que pudiera encontrarse de interesante a lo largo de nuestro viaje»¹¹⁸. Cuando escribió esto Chappe no pudo imaginar que Noël sería testigo de su muerte dejando constancia de aquella escena en un pequeño lienzo en el que se ve al astrónomo debatiéndose entre la vida y la muerte rodeado de sus compañeros, algunos indios y los instrumentos de medición, donde el más joven de todos pudiera ser el propio pintor que puso su nombre (?) en el dorso de la tela¹¹⁹. Entre los dibujos que Noël hizo durante la expedición y han llegado hasta nosotros, hoy en el Louvre, se incluye uno final con el *Enterrement de M. L'abbé Chappe d'Auteroche en Californie*, cuyo cadáver conducen unos indígenas por el paupérrimo, triste y solitario lugar de la misión de San José del Cabo¹²⁰.

Vicente de Doz regresó con vida a España y aún prestó sus servicios en la Armada, sucediendo a Jorge Juan en la dirección del Seminario de Nobles de Madrid. Las observaciones y papeles de Chappe los llevó el ingeniero geógrafo Pauly a la Academia de Ciencias de París, y Noël, hemos de imaginar, pudo acompañarle en el regreso a Francia, donde siguió pintando y dibujando hasta que se trasadó a la península Ibérica para preparar su *Colección de vistas de los puertos de España y Portugal* (1788), nunca terminada.

¹¹⁴ DRAE. 'Arrumbar: Determinar la dirección que sigue una costa para establecerla en la carta hidrográfica en su verdadera posición'.

¹¹⁵ RAMOS 1985, t. I, pp. 22-23.

¹¹⁶ JUAN y ULLOA 1748, t. I, p. 10.

¹¹⁷ Salvador Bernabéu hace una breve pero precisa relación del viaje en: BERNABÉU 1987. Este mismo autor amplía el asunto en: BERNABÉU 1989 y 2006.

¹¹⁸ *Voyage* 1772, p. 8.

¹¹⁹ La casa de subastas Tajan, de París, subastó esta obra el 12 de diciembre de 2012, cuyo catálogo dice: '*La mort de L'abbé Chappe (1728-1769) en Californie, entouré d'iguane et d'instruments scientifiques en présence d'amérinides. Toile rognée sur les côtés, 24 x 55,5 cm. Au revers de la toile de rentoilage une inscription ancienne : mort de Mr L'abbé Chappe / membre de l'Académie Royale / Des Sciences, à la Californie / où il avait été observer le / passage de Venus en 1769. Au revers du châssis, signature (?) : P. Noël*'.

¹²⁰ Musée du Louvre, Gabinete de dibujo, inv. 31478, recto. Med.: 17 x 21 cm. Técnica: acuarela y pluma.



FERNANDO BRAMBILA. VISTA DE LA POBLACIÓN Y PUERTO DE ACAPULCO SACADA DESDE EL FRONTÓN DEL GRIFO. Museo de América, Madrid, n.º inv. 2234

La presencia de dibujantes profesionales en estas misiones científicas en las que, además de las especies botánicas y animales buscadas por los naturalistas, eran cruciales las observaciones topográficas, hidrográficas y astronómicas para actualizar los mapas, el conocimiento de las costas, fondeaderos y puertos para hacer más segura la navegación, amén de otras indagaciones «secretas» de carácter político y estratégico, tiene su más brillante colofón en el siglo XVIII con la célebre expedición Malaspina (1789-1794). El proyecto se gesta al final del reinado de Carlos III pero se desarrolló en los primeros años del de Carlos IV, y lo que inicialmente iba a ser una vuelta al mundo se ciñó a las costas de los mares de América, Asia y Oceanía, desde Cádiz hasta Alaska por Montevideo, cabo de Hornos y la costa del Pacífico; desde Alaska regresó a Acapulco para seguir la derrota de las islas Marianas y Filipinas; desde Manila rumbo a Nueva Zelanda y Australia, para iniciar el regreso desde Sidney, pasando por El Callao, estrecho de Hornos, Montevideo y, atravesando el Atlántico, llegar a Cádiz, cinco años después¹²¹. Para esta expedición se construyeron expresamente dos fragatas en el arsenal de La Carraca, *Descubierta* y *Atrevida*, que suelen aparecer fondeadas en las vistas de Brambila, y tuvo como máximo responsable al marino italiano al servicio de la Corona española Alejandro Malaspina (1754-1809), quien dio nombre de forma abreviada a la expedición en la que participaron más de doscientos hombres entre oficiales, pilotos, marinería, geógrafos, astrónomos, botánicos, además de los médicos, capellanes¹²² y, para lo que aquí interesa, los pintores y dibujantes¹²³, que, en palabras de Malaspina, eran «casi el alma del viaje».

La contratación de estos artistas que tenían la muy alta responsabilidad de dotar de imágenes de todo tipo a la expedición, no resultó nada fácil, llevó mucho tiempo y hubo situaciones que comprometieron la continuidad gráfica del viaje. Se buscaron con denuesto en Madrid, Valencia y Sevilla, pero ante la dificultad de hallarlos se pensó en artistas franceses e italianos, tal y como escribía Malaspina a Antonio Valdés, secretario de Estado de Marina e Indias, en 1788: «En el caso de no hallarse profesores nacionales de satisfacción, sería fácil o a Belmonte o a mí, hacerlos venir de Italia, dotados ciertamente de mayor variedad de ideas, y desde luego mucho más baratos. Este segundo objeto que no es indiferente, da también la preferencia a los italianos sobre los de París, única de las ciudades de Francia, de donde pudieran sacarse». ¿Llegó a conocer esta empresa Mariano Sánchez? No es probable que lleguemos a saber la respuesta, pero cuando zarpan de Cádiz las fragatas de Malaspina ya había pintado Mariano Sánchez las vistas de Cádiz, Gibraltar, y recorrido las costas del Mediterráneo, desde Barcelona hasta Málaga, dejando unas decenas de lienzos con temas portuarios, es decir, contaba con edad, cuarenta y nueve años, y experiencia probada en el concreto terreno de las perspectivas costeras.

Sorprende todavía más el silencio de Mariano Sánchez, conocido en el ambiente artístico próximo al rey, cuando sabemos que precisamente eran edad y experiencia lo que buscaba Malaspina, pues había desechado a jóvenes sin práctica; es decir, Malaspina habría desechado a estudiantes como Noël, pues a las dos plazas que se necesitaban en la expedición se presentaban «diariamente muchos sujetos que desean hacer el viaje, pero todos están en la clase de muy principiantes en la carrera, como lo manifiestan sus dibujos» (1788). Al tiempo se exigía una cierta madurez física, «una regular robustez», pues el viaje era largo y no exento de peligros y los aspirantes a las dos plazas de pintores debían ser «de un genio dócil y aplicado, de una regular robustez, algún entusiasmo de distinguirse, bas-

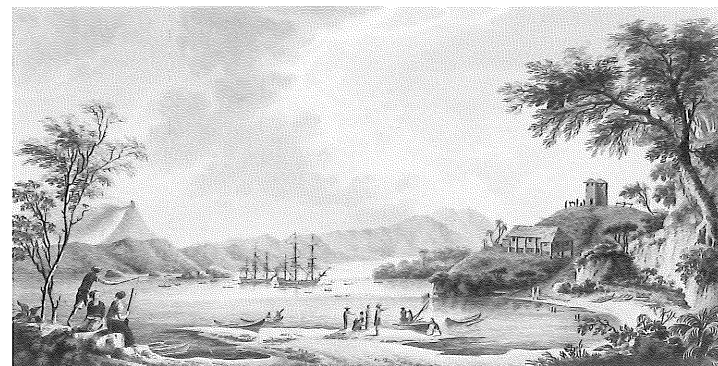
¹²¹ GALERA 2010.

¹²² *Viaje* 1885.

¹²³ SOTOS 1982. Las citas entre comillas están tomadas de los documentos núms. 21, 22, 23, 41, 85, y 107 recogidos por la autora y que obran en el Museo Naval de Madrid.

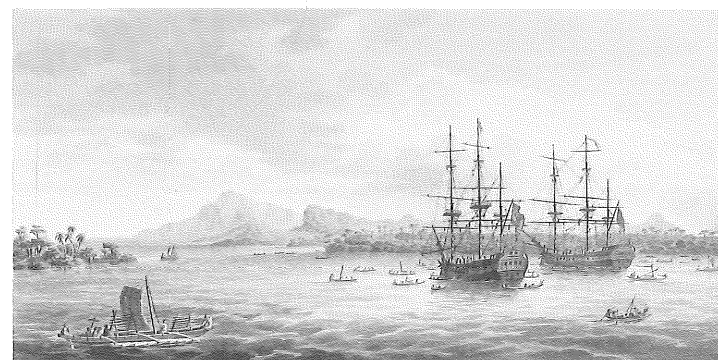
tante prontitud o ligereza de trabajo y una más que mediana habilidad en el uso de los colores, para representar a el vivo cualesquiera objetos extraños», como escribe Malaspina a Francisco Bruna, oidor de la Audiencia de Sevilla (1788). Desde este plano se puede valorar mejor el arrojo de Noël cuando se enroló con dieciséis años, así como la confianza de Chappe al contratarle para el arriesgado viaje a California, con medios muy inferiores de los que dispuso el marino italiano.

La lectura de la correspondencia de Malaspina sobre estos asuntos arroja noticias de mucho interés, de tal manera que donde se produce el fracaso de la búsqueda es en los pintores de perspectivas para las vistas, para dibujar y pintar del natural, mientras que no hubo problemas para representar el mundo animal y vegetal. Cuando se contrató al pintor José del Pozo, que más tarde hubo de abandonar el viaje por indisciplina, se dice de él que era «excelente sujeto para pintor de perspectiva, de muy buena educación, algún caudal de geometría, y una gran robustez sobre una edad de 32 años», la antítesis de Alexandre-Jean Noël y más próximo a Mariano Sánchez o a los pintores que por entonces pintaban nuestros puertos. Del Pozo dio muchos quebraderos de cabeza a Malaspina hasta su separación del viaje, pero las noticias que este recoge en su *Diario* sobre él, ayudan a comprobar una vez más la técnica de captar estas vistas costeras. Así, en Puerto Deseado en la Patagonia (Argentina), escribe Malaspina: «Fue este puerto también fértil en materiales para las tareas elegantes del pintor Don José del Pozo. Además que los contornos presentan amenas vistas de perspectiva fáciles de trasladarse al papel por medio de la cámara oscura...» (1789). Una vez más se confirma el «fácil» manejo de la cámara oscura para paisajistas y perspectivistas, sin que llame especialmente la atención a los de su alrededor. En otra ocasión, estando en Guayaquil, Malaspina anota lo siguiente sobre un dibujante ocasional como José Cardero: «En los días siguientes progresaron mucho nuestros acopios de historia natural... para cuyo intento en todo lo que no correspondiese directamente a la botánica nos fue muy útil José Cardero, criado de los oficiales, quien ya también en paraje oportuno, había, con el auxilio de la cámara oscura, tomado una vista agradable de las inmediaciones de Guayaquil» (1790).



FERNANDO BRAMBILA. VISTA DEL PUERTO DE SORSOGON. Museo de América, Madrid, n.º inv. 2296

Cuando Del Pozo hubo de abandonar la expedición en Lima, se planteó de nuevo el problema de encontrar desde allí un pintor, al que ya no se exigía tanto el dominio cromático como la habilidad para dibujar del natural: «los que vayan a reemplazarle; fuera muy útil para la comisión, una u otra persona experta en el dibujo y en la perspectiva, aunque no lo fuese mucho en el colorido». Como la necesidad era mucha se pensó en «uno de los pensionistas de la Academia de México que mantiene el Rey con agregación a la Casa de la Moneda que, aunque grabador de profesión, era suficiente dibujante para atender a nuestra urgencia» (1791). Tras muchas vicisitudes se contrató en Italia a dos pintores, Juan Ravenet y Fernando Brambila (1763-1832), quienes alcanzaron en Acapulco a la expedición Malaspina, que seguiría rumbo a las islas Marianas y Filipinas, iniciándose así una soberbia y nueva serie de *Vistas de puertos* con las que Brambila amplió la mirada artística de Mariano Sánchez.



FERNANDO BRAMBILA. VISTA DEL PUERTO DE PALAPA EN LA ISLA DE SAMAR. Museo de América, Madrid, n.º inv. 2295